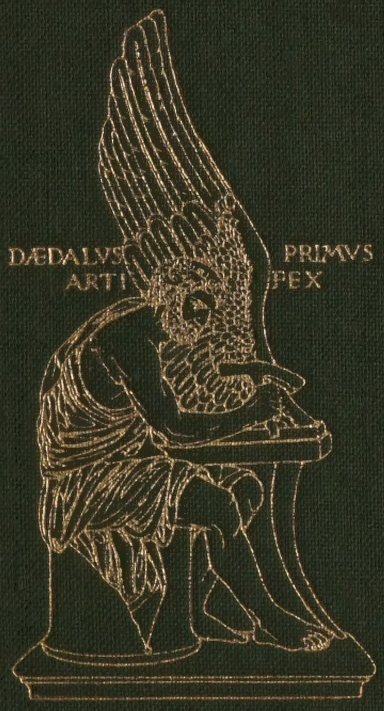
DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO III VOL. I

UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT CHICAGO
801 S. MORGAN STREET
CHICAGO, IL 60607

*

Il S. Giovannino di Santacroce
nel Settembre 1929 Carlo Gamba
lo attribuisce a Silvio Cosini. Vedi.

Marcantonio
Hayez

Stauroteca di Urbino - 154.
Orazio Gentileschi

Rilegature artistiche 124

(V.25)

N
4
D4
V.3
Pt 1
1922-23
WARE

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

ANNO · III · MCMXXII-XXIII

VOLUME · PRIMO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

STAB. DI ARTI GRAFICHE A. RIZZOLI & C. - MILANO

SIMONE MARTINI: PARTICOLARE DELLA PREDELLA
PISA, MUSEO CIVICO

IL POLITTICO PISANO DI SIMONE MARTINI.

Soltanto oggi si pubblica qui, per disteso, questa opera terza di Simone Martini. Fu dipinta nel 1320 per la chiesa di Santa Caterina di Pisa. È rimasta nella città: ma smembrata tra il Seminario Vescovile e il Museo Civico (dove sono la predella e il pannello col San Giovanni Battista) non erano stati finora fotografati, e in varie occasioni editi malamente, che questi ultimi pezzi.

Avanti a questa soltanto due altre pitture di Simone si conoscono: la *Maestà* di Siena, che è del 1315, il *San Lodovico di Tolosa* di Napoli, di circa il 1317, quando Simone era là pittore stipendiato alla corte di Roberto. Nel polittico pisano Simone è ancora sotto l'incanto di Duccio, ma già tutto lui, pienamente: a trentasette anni o uno mostra di fuori quello che ha dentro, o vuol dire che dentro non c'è nulla.

In qualcuna delle figure maggiori, Santa Caterina, San Pietro Martire, Santa Maria Maddalena; in qualche figuretta della predella, la Vergine o Sant'Ambrogio, Sant'Agostino o San Niccolò viene in luce tutta la purità immacolata della sua pittura. Godiamocela senza sopraccapi. Rare volte è dato incontrare un artista come Simone, immune da deviazioni di piacevolezze e di attrattive fuori dai più rigidi limiti dell'arte. Fosse, in parte, merito della tradizione in mezzo a cui venne su, depurata totalmente traverso tanti secoli di esercizio di stile, fosse merito del suo temperamento egli in cospetto all'arte non è mai in fallo. L'encomiastica e la narrativa religiosa che gli uomini di chiesa gli chiedevano, nei quadri di madonne e nelle storie di santi, non intorbidano mai la limpidità della sua grafica. Da buon rampollo bizantino tende la tessitura e le partizioni della sua immagine da testa a piedi e da un lato all'altro della tavola, con una semplicità piena di canto, con una lietezza larga di pause, che fan più vive e nette le riprese anche se delicate all'eccesso. Fila le sue linee in cadenze nobilmente sostenute, le esaurisce fino in fondo alle loro possibilità senza romperle in incontri impensati, o complicarle in intrecci drammatici. Finita una ne comincia un'altra, sempre con la stessa pazienza e lo stesso ardore intimo. L'occhio è sempre vigile alle sequenze, come l'orecchio di un poeta è teso alle cesure. Non ne abbandona mai una al caso e alla faciloneria. La meticolosità della sua tecnica è una faccia del suo lirismo a calor bianco. Per questo le sue sagome sono tra le più squisite che si conoscono; e a proposito di lui qualcuno ha potuto ricordare la grande pittura lineale dell'oriente.

È chiaro che non fanno per lui complessità, architetture multiple, orchestrazioni. Vi si è lasciato trascinare solo qualche volta in qualche scena popolosa, ed è stato con suo scapito. Infatti il suo modo essenziale è il canto a solo. Ha bisogno d'intorno di un gran silenzio d'oro, per

SIMONE MARTINI: PARTICOLARE DEL POLITTICO - PISA, SEMINARIO VESCOVILE.

SIMONE MARTINI: PARTICOLARE DEL POLITTICO : PISA, MUSEO CIVICO.

SIMONE MARTINI: PARTE CENTRALE DEL POLITTICO
PISA, SEMINARIO VESCOVILE.

SIMONE MARTINI: PARTICOLARE DEL POLITTICO
PISA, SEMINARIO VESCOVILE.

SIMONE MARTINI: PARTICOLARE DEL POLITTICO
PISA, SEMINARIO VESCOVILE.

SIMONE MARTINI: PARTICOLARE
PREDELLA - PISA, MUSEO CIVICO.

SIMONE MARTINI: PARTICOLARE DELLA PREDELLA - PISA, MUSEO CIVICO.

SIMONE MARTINI: PARTE CENTRALE DELLA PREDELLA - PISA, MUSEO CIVICO.

SIMONE MARTINI: IL POLITTICO DI PISA (LA PREDELLA E IL PANNELLO DI SAN GIOV. BATTISTA SONO COPIE) - PISA, SEMINARIO VESCOVILE.

levare la voce. Gli bastano due dimensioni, e non abbandona la superficie per tentare la profondità.

Non ne ha bisogno poichè le sue attività espressive sono le linee e il colore. Le sue linee han tracciato sulle superfici zone lacuali irregolari, ma non capricciose, molleggiate, ma senza agitazione, ed egli le riempie di toni come Duccio gli aveva insegnato; e molte volte toni puri, autonomi, come Duccio. Un rosso, un verde, un azzurro, con pochi accidenti interni di chiari e di scuri, ritagliati netti al limite di zona: che essi seguono docili uno di qua e uno di là per tutto il tragitto; come due campi van dietro al fosso di confine, e non si toccano mai. E molte volte sono invenzioni coloristiche le più nuove, della più leggera qualità, fiati di colore senza materia; violacei azzurrati, grigio–cenere. Dentro i rilievi sono tenui, individuabili, susseguenti senza confusione come le dune e i *mamelons*. Direi, se ciò potesse darsi, tondeggiamenti senza rilievo. In ogni modo quasi increspature dell'ultima epidermide cromatica, sotto cui c'è sempre qualche cosa tesa come un drappo. Per crearli pare che il pittore non si serva che della luce e mai dell'ombra. Si parte da un tono liquido e scintillante, anche se basso, che a grado si imbeve sempre più di luce, finchè nell'ultimo spianamento della forma si direbbe che resta la luce sola, luce pura senza colore, un cielo a mezzogiorno, o un nevaio contro il cielo; ma la sua qualità, tu la senti che è ancora la stessa qualità del colore che s'è ucciso in lei. Cose presso che indicibili.

E in nessun caso in mezzo a queste vicende si danno acceleramenti di tempi o convulsioni di spazii. C'è sempre tempo per processi cauti e spazio per dimostrazioni ordinate. Tutto si risolve alla superficie, e al massimo va a finire in una conclusione lineare più guizzante; anche le avventure di colore. Egli è già così in questo polittico di Pisa: e solo negli ultimi anni del pittore, dopo l'Annunciazione degli Uffizi, specie nel periodo avignonese, la vivacità di queste conclusioni lineari si fa più arrovellata. Il linealismo bizantino si travasa con passaggio naturale nel linealismo gotico; ma senza conseguenze profonde.

LUIGI DAMI.

Le fotografie sono state eseguite dalla Ditta F.lli Alinari, che gentilmente ce ne ha concessa la primizia.

UNA SCULTURA ITALIANA DEL '500 AL LOUVRE.

Apparteneva questo bel marmo italiano del cinquecento, quando io lo vidi a Parigi alquanti anni or sono, al barone Schlichting, ed era una delle gemme della sua preziosa collezione, uno fra i capolavori che l'intelligente signore più amava, e con maggior compiacenza mostrava ai suoi amici ed ospiti.

Oggi questa scultura, insieme all'intera collezione, trovasi conservata nei Musei del Louvre, a cui passò alla morte del proprietario che, con munifica disposizione te-

stamentaria, lasciò allo Stato francese tanti tesori d'arte da lui raccolti con paziente ed amorosa cura.

Aveva lo Schlichting acquistata questa mirabile scultura italiana a Napoli: ed assicurava che essa proveniva da una villa dei dintorni, già appartenente ai duchi del Balzo. Si sa infatti che in questa villa, costrutta su disegni del Niccolini, architetto della corte napoletana, intorno al 1809, per incarico del duca Marzio Mastrilli del Gallo; passata poscia al duca del Balzo consorte della regina Isabella di Borbone; e dagli ultimi suoi eredi abbandonata e spogliata di ogni suo ornamento d'arte, si conservavano al tempo degli ultimi Borboni, ricche collezioni d'arte e di scienza, oggetti di scavo e di interesse archeologico, cimeli di primitive civiltà, raccolte di storia naturale, sculture e dipinti, bronzi e maioliche italiane delle migliori epoche e scuole, tutte rarità provenienti assai probabilmente da altri palazzi, ville o collezioni di pertinenza regia.

A queste ricche raccolte di vario carattere, di cui si ornava la villa, e che disperse, vendute, cedute finirono coll'esulare ovunque, apparteneva, molto probabilmente la scultura capitata nelle mani del barone Schlichting.

Non ben chiaro appare quale soggetto mitologico od allegorico lo scultore abbia voluto esprimere nella figura dell'adolescente nudo in atto di versare dell'acqua dal pesante vaso che due putti lo aiutano a sorreggere: forse vi volle raffigurare Apollo, o Narciso, o Adone, celebri nei racconti mitologici per la venustà delle loro forme, o forse, più probabilmente, lo scultore ebbe solo l'intenzione di esprimere un più vago concetto allegorico, con scopo essenzialmente decorativo, ideando un " Genio dell'acqua ". E forse il gruppo, qualunque possa essere la sua precisa significazione, fu pensato ed eseguito dall'artista per servire ad una fontana: la visione dell'opera ce lo suggerisce, sebbene in realtà questo marmo non abbia mai servito a tale scopo; chè infatti l'apertura del vaso non si prolunga nell'interno della massa e non ne perfora la base così da permettere l'applicazione della conduttura dell'acqua. Nè inoltre la superficie del marmo presenta alcuna traccia di corrosione che l'acqua sgorgando dal vaso vi avrebbe lasciato, ma questo anzi liscio e compatto in ogni sua parte, conserva ancora tutta la patina bruno dorata, trasparente nei contorni che lo rendon simile ad alabastro o a marmo raro.

Al momento dell'acquisto era stato fatto per questa scultura nientemeno che il nome di Michelangelo; ma caduta ben presto l'audace attribuzione, per quell'intimo bisogno di associare ad ogni creazione artistica, e tanto più ad un'opera cospicua come questa, un nome noto, che non disdicendo ai caratteri stilistici dell'opera, servisse però ad aumentarne l'importanza ed il pregio, al nome sommo del maestro fu sostituito quello di Jacopo Sansovino, che del Buonarroti fu emulo e la cui arte ebbe larga fama fra i contemporanei e presso i posteri.

In verità però nè l'una nell'altra attribuzione possono soddisfare e persuadere.

Se nell'elegante figura dell'adolescente, e nella freschezza gentile dei due putti non prorompe quell'impeto poderoso e fiero di vita tormentosa che il genio di Michelan-

GIROLAMO SANTACROCE (?): GRUPPO PER FONTANA - PARIGI. MUSEO DEL LOUVRE (GIÀ COLLEZIONE SCHLICHTING).

GIROLAMO SANTACROCE (?): GRUPPO PER FONTANA - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE (GIÀ COLLEZIONE SCHLICHTING).

gelo imprime alle sue creature, d'altra parte è deficiente in questa scultura quel profondo e nutrito spirito classico che è uno fra i caratteri più salienti e persistenti della scultura sansoviniana. Che se anche qualche somiglianza e concordanza di carattere stilistico o di motivo esteriore può riscontrarsi in confronto con opere sicure dell'uno e dell'altro maestro (si ricordino certi particolari stilistici del David di Michelangelo, o l'aggruppamento dei putti, che in qualche modo risponde alla disposizione dei putti alati serrati intorno al trono della Vergine nel gruppo sansoviniano del Palazzo Ducale di Venezia) queste relazioni piuttosto che espressioni di una stessa personalità artistica, possono considerarsi fortuite coincidenze o derivazioni di seguaci e di imitatori.

Tuttavia osservando il bel marmo del Louvre, non possono non colpirci alcune somiglianze che riavvicinano l'opera in discussione con una scultura che la critica moderna si è sforzata di riconoscere come creazione giovanile di Michelangelo: al San Giovannino del Museo di Berlino.

Questa considerazione se in certo modo spiega l'audacia della primitiva attribuzione, ci fa però tanto più guardinghi nel procedere ad una definitiva valutazione dell'opera stessa e ad un preciso giudizio sulla paternità dell'importante scultura.

La statua di Berlino e il gruppo di opere michelangiolesche, fra cui essa appare compresa, vengono assegnate a quel breve periodo di tempo che corre fra il 1494 e il 1500, che Michelangelo ancor giovane ebbe a trascorrere a Firenze fra il suo ritorno da Bologna e la creazione del suo primo capolavoro, il colosso del David: in questo periodo un'ispirazione classica pervade la sua attività d'artista: i modelli romani che riappaiono alla luce in quel periodo di fervore e di esaltazione classica, non possono non influire anche sul suo spirito giovanile.

È questo il periodo in cui Michelangelo, secondo i risultati di una recente critica, non da tutti però incondizionatamente accettati, avrebbe lavorato attorno al Dioniso col Satiro, ora agli Uffizi a Firenze, all'Amore dormente, di cui si vuol riconoscere l'originale nel Museo Reale a Torino, all'Eros del South Kensington Museum di Londra, all'Adone ferito ed al Bacco, entrambi al Bargello, e infine, unica eccezione fra tutte queste opere di soggetto classico, al San Giovannino del Museo di Berlino.

Attorno sopratutto a quest'ultima scultura si è svolta una vivace e prolungata discussione: i sostenitori dell'attribuzione a Michelangelo, fondando il loro giudizio sull'intimo contenuto spirituale che tutta pervade la delicata figura del Battista e sulle somiglianze formali e stilistiche che riavvicinandola al David ne formerebbero quasi un segno precursore del colosso fiorentino, la trovano degna dell'arte del sommo maestro: gli avversari invece pur riconoscendovi eccellenti doti d'arte, non persuasi tuttavia di associare a quest'opera il nome di Michelangelo, che in tutte le sue creazioni ebbe ad imprimere quella poderosa fierezza che fu il tormento della sua grande anima, preferivano assegnarla a qualche suo discepolo o seguace che nell'espressione di dolente sensibilità, di grazia quasi femminea avrebbe saputo raggiungere accenti di non comune grandezza.

Orbene il marmo del Louvre, sebbene

GIROLAMO SANTACROCE (?): SAN GIOVANNINO
BERLINO, MUSEO FEDERICO.

più freddo e meno espressivo del San Giovannino di Berlino, presenta tuttavia con questo alcune somiglianze di concezione e di fattura, che non possono sfuggire a chi ben consideri entrambi queste sculture: l'atteggiamento della persona alquanto molle e studiatamente adattato secondo una doppia curva; il restringersi accentuato dei fianchi, l'eccessiva gracilità ed esilità dell'intera figura; la disposizione degli arti inferiori, rigido l'uno e piegato l'altro in rispondenza all'inclinazione del capo; la testa piuttosto grossa con larghi ricci a forte chiaroscuro, su di un collo alquanto lungo, fra due spalle brevi; la fattura stessa con cui è trattato il marmo, accuratamente lisciato, levigato con estrema diligenza, tutto contribuisce a porre in rilievo quel legame, quella affinità stilistica che accomuna fra loro le due sculture di Berlino e di Parigi.

Questi notevoli rapporti di concezione, di stile, di fattura, non possono pertanto non darci la sensazione che le due figure di adolescente appartengano se non forse ad uno stesso maestro, almeno però ad uno stesso centro artistico formatosi al contatto e dentro l'ambito dell'ispirazione classica-michelangiolesca. È evidente che modelli classici, e in special modo il David di Michelangelo, possano aver suggerito l'ispirazione più diretta per entrambe le due statue. Nell'una e nell'altra però l'impronta di forza e di energia eroica che Michelangelo imprimeva alle sue creazioni, riflesso della sua grande anima, si affievolisce, si addolcisce, si trasforma a traverso il temperamento gentile, lieve, delicato dell'artista che sa trovare la via ad esprimere sentimenti personali, così nella commozione dolente del San Giovannino, come nelle ridenti figure dei putti, graziose nell'espressione, nell'atteggiamento, nella morbidezza delle carni, che aggiungono accenti di vera bellezza al gruppo del Louvre.

Vi fu infatti chi studiando il San Giovannino di Berlino, insoddisfatto e non persuaso di attribuirlo a Michelangelo, credette di poter avanzare l'ipotesi che il marmo tanto discusso potesse esser opera di un suo seguace, e pensò allo scultore napoletano Gerolamo Santacroce. Fu Enrico Wölflin [1] ad affacciar questa attribuzione, che non priva in sè di fondamento, oggi da questo accostamento della statua del Louvre può acquistar forse una maggiore consistenza. Pensiamo infatti che lo Schlichting ebbe ad acquistar proprio a Napoli, il gruppo del Louvre, proveniente, come fu detto, da una villa borbonica dei dintorni, ideato probabilmente per una delle tante fontane di piazza o di giardino pubblico o privato, di cui Napoli nel '500 venne adornandosi e di cui ora, purtroppo, si sono in gran parte perdute le traccie, per l'abbandono e la rovina del tempo, o per la sistematica rapina della Corte spagnuola.

È noto come a Napoli ebbe a fiorire per tutto il cinquecento una importante scuola di scultura, che riconobbe il suo capo in Giovanni Merliano da Nola scolaro e seguace di Michelangelo. L'arte del sommo maestro, che il Da Nola aveva imparato a conoscere direttamente a Roma, dove egli si era recato per seguirne più davvicino gli ammaestramenti, e conoscere e studiare i modelli classici che di giorno in giorno si disseppellivano nell'Urbe, fu il fondamento e il centro attorno

GIROLAMO SANTACROCE (?): MADONNA E BAMBINO - NAPOLI, CHIESA DI SANTA MARIA A CAPPELLA VECCHIA *(fot. della R. Sovr. agli Scavi, Napoli).*

a cui crebbe e si sviluppò la scultura napoletana del XVI secolo, raddolcita e illeggiadrita da infiltrazioni fiorentine, di una più facile ed attraente comprensione, importatevi probabilmente da maestri venuti di Toscana, o da artisti napoletani giunti lassù.

Girolamo Santacroce appartenne a questa scuola e ne fu forse il più degno rappresentante. Gli antichi scrittori locali dal Summonte al De Dominicis, il Vasari stesso così poco propenso a riconoscere i meriti di artisti che non fossero toscani, e infine i più recenti studiosi d'arte napoletana consentono tutti nel celebrare l'arte di questo eccellente scultore che, sebbene morto in giovane età, nel 1537 circa, avendo di poco superata la trentina, diede frequenti prove del suo alto ingegno, in concorrenza del più autorevole maestro, che tenesse allora il campo nella scultura napoletana, di Giovanni da Nola. Attorno a questi due artisti che rappresentarono la irradiazione dell'arte michelangiolesca nel mezzogiorno d'Italia, che da Napoli ebbe di poi a propagarsi giù fino in Sicilia e che, varcato il mare, giunse a recare i suoi frutti in Ispagna, si venne raccogliendo tutta una vasta pleiade di artisti minori, come Gian Domenico d'Auria e Annibale Caccavello e Michelangelo Naccarino, venuto di Toscana, dalle cui mani uscì il vasto e ricco apparato marmoreo di tombe, di altari, di fontane e di statue con cui si venne rivestendo la città partenopea durante ed oltre il cinquecento.

Una gran parte di questa produzione, specialmente quella posta ad ornamento delle piazze e dei pubblici giardini, fu dispersa, rovinata, distrutta: tuttavia a chi studi il complesso notevole di sculture di questo periodo che a Napoli, ancora sopravvivono, la superiorità stilistica e spirituale del Santacroce emerge e si afferma chiaramente e ci fa intuire di quale ricca sensibilità e di quali eccellenti pregi fosse dotata la sua tempra d'artista.

Dall'esame delle sue Madonne e sopratutto dei suoi putti, sia che raffigurino Gesù fra le braccia della madre, o siano disposti in teorie di cherubini con festoni di fiori e di frutta, o sporgano il capo fra le aluccie aperte, ad ornare trabeazioni ed architravi di ricchi altari, prorompe chiaro e pieno, quel senso di squisita delicatezza, quella studiata purezza di forma che notammo nel San Giovannino di Berlino e nell'adolescente figura allegorica e nei putti che compongono il gruppo del Louvre.

A questa affinità spirituale che emana dalle due opere studiate in rapporto a tutto il nucleo di sculture certe del maestro e che costituisce il fondo, l'intima espressione personale della sua arte, si accompagnano altresì somiglianze di stile, concordanze di motivi, di forma, così nella fattura e nella modellazione del marmo, come nella struttura esile e gracile dei corpi, nello squadro del volto e nel taglio della bocca e nel trattamento pittorico dei capelli, da sembrarmi non del tutto privo di fondamento che a questo più che ad altro seguace di Michelangelo sia del gruppo napoletano, come di altri centri artistici, il marmo del Louvre possa accostarsi.

Così, in base ad un'attenta analisi stilistica, con l'aggiunta di queste due ragguardevoli opere, nuovo pregio e non scarso interesse potranno derivare alla personalità artistica di Gerolamo Santacroce,

GIROLAMO SANTACROCE: ALTARE CON LA VERGINE E SANTI
NAPOLI, CHIESA DI MONTE OLIVETO.

quale ci fu tramandata, se degne di fede ne sono le testimonianze, dagli antichi scrittori napoletani che ne esaltarono il nome e l'opera con alte espressioni di lode.

Ad ogni modo, qualunque possa essere la fortuna di questa mia ipotesi, parve a me non inutile e non inopportuno che su questa bella scultura del nostro cinquecento fosse richiamata l'attenzione degli studiosi e degli intenditori, sia per l'intimo suo pregio d'arte, sia per l'importanza non trascurabile che quest'opera può assumere nei riguardi della scultura italiana del XVI secolo, ed eventualmente in relazione allo svolgimento che essa ebbe a Napoli in quel periodo.

Agli studiosi che in particolar maniera si occupano di arte napoletana, io mi rivolgo infine perchè con l'aiuto di più ampi confronti e di più pazienti indagini storiche ed archivistiche possa ricevere maggior luce questa mia attribuzione e più precisa possa emergere la provenienza e l'appartenenza del gruppo da me illustrato.

GIULIO LORENZETTI.

(1) H. WÖLFLIN, *Die Klassische Kunst. Ein Einführung in die italienische Renaissance.* München, 1912, pag. 49, nota 1.

MARCANTONIO.

La biografia di Marcantonio non si può scrivere, perchè mancano tutti gli elementi necessarii a formare quella che comunemente si dice una biografia di artista: la tradizione non ci ha conservato nè una data nè un fatto della sua vita civile, così come gli archivi non ci hanno svelato nè un contratto di lavoro nè un documento famigliare. Il Vasari, nel capitolo che da Marcantonio prende il nome, ma che tratta in realtà di tutto il movimento italiano e straniero dell'incisione, dagli inizii ai suoi tempi (circa un secolo), mostra di aver perfettamente inteso la particolarissima posizione e la straordinaria importanza di Marcantonio, ne descrive a modo suo le opere più celebri, ci suggerisce le cause e le fasi della sua formazione, ma non ci dà alcuna notizia precisa della sua persona e della sua vita. I trattatisti italiani e stranieri fino al Bartsch e al Passavant non accrebbero certo il bagaglio delle poche idee e delle poche notizie tradizionali, ma anzi le arruffarono di nuove parole non rispondenti ad alcuna certezza; i ricercatori del secolo scorso quando pretesero di portare dei nuovi elementi non costruirono che delle elucubrazioni assai poco probanti, e quando tentarono di concludere sugli elementi tradizionali non rifecero che delle ipotesi. E non per loro colpa....: chè stabilire una data di nascita dagli anni di età che dimostra il ritratto fatto da Raffaello nell'affresco di Eliodoro in Vaticano, è difficile impresa, quanto quella di stabilire la data di morte dalla relazione tra il sacco di Roma del '27 e l'imperfetto passato soggiuntivo di una frase della Cortigiana dell'Aretino....

Perfino di quegli aneddoti che, più o meno veritieri e più o meno leggendarii, si raccontarono sempre in grande copia a pro-

ORFEO ED EURIDICE
(BOLOGNA, 1505-1508).

ROMA, GALLERIA
CORSINI N. 4979 *(alt. 130 - larg. a. 98, b. 97).*

posito degli artisti del Rinascimento, la biografia di Marcantonio è scarsa e quasi priva, così che nemmeno di questo contributo si poterono giovare gli scrittori per la ricostruzione della sua personalità. I contemporanei poco insomma si occuparono della sua vita, altrettanto fecero gli scrittori posteriori, ed egli stesso sembra esser passato nella vita modestamente, come un privato qualsiasi: il carattere del suo lavoro che cessò di essere quello dell'umile orefice produttore di arte decorativa per divenire quello dell'intagliatore in rame non ancora classificato e qualificato, con funzione e carattere apparente più di mestiere che d'arte, come avviene negli iniziatori delle arti figurative, lo relegò nei secondi posti. Profonda ingiustizia quando si pensi che nei primi, accanto al nome sfolgorante di Raffaello, si posero quelli di Giulio Romano e del Bandinelli, i quali non recarono nessun nuovo apporto allo sviluppo della pittura e dell'arte in genere, e che nei secondi il fondatore della scuola italiana d'incisione, il riformatore riconosciuto di tutte le scuole straniere, l'inventore della " *maniera italiana* " fu collocato accanto ai suoi

imitatori senza genio ed ai suoi ripetitori pedissequi. Profonda ingiustizia che si perpetuò anche in tempi a noi più vicini, di sedicente rigore scientifico, quando un Passavant, facendosi torto da sè stesso, fa quanto è possibile per deprimere Marcantonio a favore della scuola tedesca, anche di quella che da lui cercò di trarre ogni grazia e ogni sapienza di stile e di tecnica, e quando un Bourcard si permette di omettere la bibliografia di Marcantonio nel suo modernissimo saggio bibliografico, con molta disinvoltura scientifica credendo a ciò sufficiente giustificazione la sua personale antipatia! Triste destino che gravò e grava su Marcantonio in ragione della profonda semplicità della sua riforma tecnica e della pura classica sobrietà delle sue opere magnifiche.

Eppure, malgrado la mancanza assoluta di notizie storiche extra-artistiche, malgrado il conseguente squallido abbandono in cui lo lasciarono gli scrittori che avrebbero dovuto faticar troppo a studiarlo sulle opere e non avrebbero potuto seguire il solito loro costume di ripetersi l'un l'altro le notizie acquisite e condite di bella letteratura; malgrado la nudità delle sue stampe, le quali, quasi incunaboli del bulino, non recano titoli, non inscrizioni, non dedicatorie, non frasi di commento se non in pochissimi casi, non indicazione editoriali se non nelle tirature postume, e sono irregolarmente segnate dal monogramma e dalla sigla usata poi anche da altri incisori; malgrado il nessun valore discriminante che per le sue stampe hanno la natura e la derivazione del soggetto, malgrado tutto ciò ed altro ancora, noi possiamo intendere l'opera artistica di Marcantonio, ricostruire la sua vita artistica, comprendere la sua personalità seguendola in tutti i suoi sviluppi, come per pochi altri artisti ci è dato fare.

Per pochi altri artisti infatti avviene che le opere – per chi le sappia guardare – si dispongano, nella loro massima parte, da sè sole nel giusto ordine logico e cronologico, e che noi si possa integrare, completare ed interpretarlo, questo ordine, seguendo un metodo rigorosamente artistico-scientifico, con gli elementi varii che le stesse opere, e le opere sole, offrono ancora a chi sappia interrogarle ed intenderle.

Tanto che ci si può rassegnare senza troppo dolore alla mancanza di quelle minute novelle che formano buona materia alle chiacchiere erudite, ma che per lo più non aggiungono niente alla comprensione dell'artista e dell'arte che si dovrebbe studiare.

Marcantonio non è un artista che si trovi a nascere in un ambiente già formato, a studiare un tipo di opera già perfezionato e magari cristallizzato, a produrre poi serie di opere più o meno eguaglianti questo tipo-modello assieme ad emuli ed a compagni, tra detrattori ed esaltatori: egli trova la sua arte, prendendo le mosse da un'arte affine, all'inizio della formazione, non diffusa ancora ma ristretta a pochi, ne ripassa in sè e ne rivive personalmente i tentativi ed i processi, la emancipa via via da ogni influenza, ne raggiunge infine in modo compiuto la migliore espressione, la esalta alla sua massima perfezione e poi anche, chiudendosi nella sua singolarissima capacità tecnica che accenna a divenire formula di virtuosismo, si affaccia alla china della decadenza che i suoi successori percorreranno rapidamente. Le sue opere non si trovano perciò tutte su un piano o su pochi piani, ma sono quasi sca-

IL CONCERTO (BOLOGNA, 1505-1508) - ROMA, GALLERIA CORSINI N. 5006 *(alt. s. 274, d. 278, larg. 202).*

glionate su una linea curva parabolica, sicchè nemmeno due di esse si trovano, si può dire, al medesimo livello: dall'una all'altra v'è sempre una successione di sviluppo ininterrotto, sviluppo che quando cessa di essere ascendente dopo la morte del suo grande inspiratore, Raffaello, diventa irrimediabilmente discendente.

Ecco una delle ragioni, oltre che dell'interesse straordinario di Marcantonio, delle cause dello strano suo destino: egli non si sentì quasi mai l'esecutore sicuro che applica un sistema ben noto, ma quasi sempre il ricercatore che, opera per opera, secondo l'inspirazione, piega lo strumento alle necessità del lavoro e trova, volta per volta, lo stile necessario ed appropriato: quindi eccolo sempre modesto ed ingenuo, sempre sommesso alla sua opera che è opera di creazione e non di semplice riproduzione od interpretazione; quindi ecco che nella sua tecnica troviamo scoperti ed applicati, volta per volta ed insieme, a seconda, per un particolare o per una intera lastra, tutti i sistemi e tutti i mezzi che i suoi successori ed imitatori svilupperanno invece singolarmente metodicizzandoli, riducendoli in altrettante cifre spesso noiose, ciascuna delle quali vien fatta buona a tutta una tavola, a tutta una serie di lastre, a tutta l'opera di un autore e magari di una scuola, – ciascuna e tutte applicate con una sicurezza pedante, sfrontata e spiacevole che invano si cercherebbe nelle opere del maestro, eccezion fatta per alcune poche e minori dell'ultimo periodo.

Ecco spiegato perchè al di qua e al di là delle opere che costituiscono la zona centrale della produzione di Marcantonio se ne trovino alcune che rivestono i caratteri dell'arte primitiva ed altre che risentono della sciatteria della troppa sapienza; ecco perchè attorno a capolavori perfetti ed insuperati si trovano lavori imperfetti non solo ma anche trascurati ed incompiuti, perchè negli uni come negli altri si trovano errori altrimenti inspiegabili.

Particolarità tutte che, se possono avere la loro esatta caratterizzazione e la loro completa spiegazione solo in un'ampia opera, (quale quella d'imminente pubblicazione che ho dedicato a Marcantonio come al fulcro dell'incisione italiana), devono rilevarsi anche nelle poche pagine di un articolo.

L'attività incisoria di Marcantonio si inizia in modo certo col principio del secolo. Le stampe *Piramo e Tisbe* (colla data incisa 1505), *Apollo Giacinto ed Amore* (colla data incisa 1506), *Orfeo ed Euridice* (*pag. 25*) e le altre del primo gruppo, indicano ancora tutte chiaramente lo sforzo di riuscire a fare l'incisione, a rendere col bulino il disegno: il disegno considerato come contorno delle figure, e che par di dover ritenere originariamente quasi sempre buono, si indurisce e qualche volta si deforma addirittura sotto il bulino ancora assai duro ed impacciato a vincere la resistenza del rame.

Dentro il contorno limitato da un segno nastriforme, apparente alla stampa assai scuro e grosso, il modellato è segnato timidamente con serie di tratti leggieri, per lo più rettilinei, qualche volta incrociati, sufficienti solamente a differenziare con uno o due piani eguali la parte in ombra della figura, dal bianco assoluto della parte di luce. Ma la figura umana nel suo complesso rimane sempre chiara in confronto della rimanente figurazione incisa sulla lastra, secondo

RITRATTO DI FILOTEO ACHILLINI (1508-1511) - ROMA, GALLERIA CORSINI N. 5018 *(alt. 183, larg. a. 133, b. 182).*

il principio del niello, e non riesce, malgrado che ad essa sia rivolta ogni cura, a farsi bella: una ingenuità, un primitivismo sproporzionato al tempo (siamo al '500!) fa restare inerte la massa di questi corpi biancastri dai gesti vuoti, dalle fisionomie oscillanti tra il vacuo ed il grottesco.

Inferiore ancora ad esse è la figurazione che le circonda, sia un paesaggio completo, sia un plesso indistinto di roccia e di

tronchi d'albero collocati quasi sullo stesso piano delle figure. Il paesaggio non è affatto degradato, il bulino cioè non spiega come i suoi piani degradino e neanche quali siano i suoi piani costitutivi: da un primo piano, quello su cui poggiano le figure, (fatto a tratti in serie per lo più aventi quella leggera curvilineità che è data dal moto naturale del bulino condotto a piccoli colpi consecutivi), si passa a piani che si capiscono successivi solo perchè le figurazioni degli oggetti che li compongono sono di dimensioni minori, e non perchè la trattazione dell'incisione ne sia mutata; si passa poi a piani disegnati a semplice contorno e perciò improvvisamente allontanantisi dai precedenti.

È ancora importante notare come non solo il paesaggio e comunque la figurazione dell'ambiente sia generalmente priva di luce, di modo che il chiaroscuro delle figure degli oggetti e delle piante del primo piano non ha riscontro nè tanto meno spiegazione nell'ambiente, ma il tutto assuma un'aria irreale. Poichè non vi è luce non vi è nemmeno ombra, e le stesse figure non fanno ombra per terra o ne fanno una breve incerta appena segnata, esse stesse non appoggiano quasi per terra: attorno ad esse i tratti della figurazione circostante dimenticano di segnare le forme per cui erano nati, per regolarizzarsi in un tratteggio semplice o ad incrocio serrato, o per confluire e perdersi nel grosso contorno delle figure, che così appare alla stampa quasi irradiante nero.

L'ufficio del contorno di delimitare la figura umana dal resto della rappresentazione, e l'ufficio di questo che deve far risaltare la figura in bianco su nero, continua dunque ancora, a confusione di coloro che si pensarono di affermare che l'incisione d'arte su metallo per la stampa non aveva nulla da che fare con l'incisione a, o per, niello.

Continua e continuerà anche nelle opere successive, le quali pur segnano dei progressi sensibilissimi nel maneggio del bulino. Esso si fa più docile e segue più dolcemente l'idea del disegno, arriva prima a far discretamente corretta e pulita la figura umana in istato di quiete (ad es. nel cosidetto *Apollo tra le Grazie, pag. 27*), senza saperla peraltro far chiara nè sicura nè in atteggiamenti espressivi; arriva dopo ad armonizzare discretamente le figure con l'ambiente (*Battesimo di Gesù, Giudizio di Paride*) e ad individualizzare le fisionomie dei personaggi, come nelle due *Sante Caterina d'Alessandria e Lucia.*

La figura umana è sempre il centro unico della preoccupazione dell'artista, e tutto quello che le sta attorno nella lastra è secondario. Il tratto che separa la prima dal secondo delimita i due campi. Al tratto di contorno è quindi affidata la parte principale della funzione costruttiva dell'incisione; esso comincia ad essere nastriforme ed uniformemente largo e profondo per diventare successivamente più stretto ed irregolare, per seguire le particolarità della forma che circonscrive e il tono delle forme che divide.

Dentro, i trattini del modellato vanno formandosi più profondi e decisi, vanno disponendosi e racchiudendosi in piani più distinti, riempiendo ed animando il bianco della figura umana, senza però riuscire ad eguagliare l'importanza del contorno ed a colmare la differenza tra i campi che il contorno divide. Il tratteggio delle cose circostanti, siano oggetti o piani non formati in figurazioni, deve raggiungere solo lo scopo

di porre attorno alla figura umana un certo grado di oscuro, ed i mezzi non importano: tanto è vero che appena si avvicina ed essa, cessa di seguire il suo andamento particolare per preoccuparsi umilmente solo di andar vicino al contorno della figura, senza oltrepassarlo e senza sciuparlo.

Eguale caratteristica niellistica si nota negli alberi, nei plessi arborei del secondo piano, fatti risaltare con piccole superfici nere che ne secondano le sagome, dividendole dal cielo che deve rimanere bianco.

Nell'insieme, la stampa, per lasciare in questa rapida rassegna altri dettagli, se qualche volta riesce sin qui a superare il contrasto tra la figura e l'ambiente e a divenire relativamente armoniosa, quasi mai si presenta come unità artistica che dica la sua parola espressiva o anche solo rappresentativa.

Nelle opere di questo primo periodo Marcantonio aveva utilizzato tutto quanto l'incisione italiana gli poteva dare, e l'aveva anche sottoposto ad un processo di chiarificazione e di razionalizzazione. Ma la stampa italiana trovavasi ancora al principio del '500 disorganica, limitata ad una riproduzione di disegni più che estesa ad una vera e propria incisione d'arte a sè stante, conseguentemente non offriva un tipo di stampa che avesse potuto, emergendo dagli altri, servire di esempio assoluto ad un giovane, e nemmeno un tipo di stampa oramai elaborato.

Ma ecco che Marcantonio mostra sin dal principio, sin dal primo periodo bolognese della sua attività (1505–1508), la sua intenzione di coltivare questo ramo dell'arte pittorica di per sè stessa, e dal suo mestiere di orefice passa e si dedica a quello dell'incisore, inteso nel senso mo-

VENERE E AMORE NELLA NICCHIA (ROMA, 1512-1515) - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZII N. 450 *(alt. s. 220, d. 200; larg. a. 82, b. 80).*

derno. Alla sua inclinazione speciale sorride l'esempio della sistematica produzione tedesca, ed egli vede in quei fogli non già esempii sconosciuti di bellezza, ma una capacità costruttiva che invano avrebbe ricercato in Italia, una capacità di metter le figure nell'ambiente, di chiuderle per lo meno nella cornice dei limiti della lastra, di completarla col paesaggio o con gli oggetti, di tagliar il foglio opportunamente, di fare insomma della *stampa* un organismo vivente secondo le sue proprie leggi. Questo è l'insegnamento che egli trae dai maestri stranieri, questo il prestito che egli contrae con Durer prima e poi con Luca d'Olanda, forse con Jacopo dei Barbari prima che con ogni altro, questo il prestito che egli restituisce in pochi anni assieme agli interessi più generosi; davanti a questa idea costruttrice, poco importano i prestiti materiali e mai fusi col resto dell'incisione, di uno sfondo di paese, di un albero, di cui Marcantonio talora si servì per riempire degli spazii di fondo che poco lo interessavano (perfetto cinquecentista, nulla gli valeva oltre la figura umana), meno importano le copie che egli fece per altre e pratiche mire da Durer e da Luca!

Nel giro di pochi anni (tutta l'attività sua sta in venticinque anni) il copiato Durer manda i suoi allievi a Roma alla scuola di Marcantonio, e l'imitato Luca imita a tal punto Marcantonio da mutare radicalmente, da rivoluzionare anzi il suo stile. Basti confrontare qualche foglio delle grandi serie che Marcantonio copiò da Durer per intenti tutt'affatto professionali, ed economici nel periodo '508–'511, con la *Madonna della porta* del '520, questa con le *madonne* di Durer dello stesso anno e la copia dei Pellegrini di Marcantonio con l'originale relativo e qualche altro foglio di Luca!

Nel periodo che va circa dal '508 al '511, oltre l'enorme lavoro delle copie delle serie di Durer, Marcantonio esegue numerose altre lastre, alcune delle quali, importantissime, quali l'*Incendio* di Venezia e la xilografia di *San Tommaso* pure del periodo veneziano, segnano tentativi in direzioni non poi seguitate, mentre altre marcano le successive tappe del cammino, anzi del progresso incisorio di Marcantonio, con ritmo rapidissimo e tale che sarebbe inspiegabile per altri che non fosse appunto questo genio della calcografia.

Esempio notevolissimo tra le dette stampe è il *Ritratto di Filoteo Achillini* (*pag. 29*), sia perchè è il primo dei tre ritratti fatti da Marcantonio in tutta la sua vita, sia per le qualità intrinsiche che dimostra. La composizione risulta ancora di due parti staccate che non si fondono: da un lato il primo piano della roccia erbosa su cui è seduto il personaggio, col plesso arboreo che si alza immediatamente dietro, illuminato dalla luce di sinistra, dall'altro il paesaggio appena indicato nei contorni e nelle sfumature marginali delle zone del terreno: le due parti divise dall'immancabile ruscello che non solo separa le due rive vicine, ma separa due mondi che malgrado le inevitabili interferenze si mantengono sempre diversi e distinti, Marcantonio e Durer, l'arte italiana e l'arte tedesca.

Il disegno presenta delle imperfezioni evidenti, la chitarra a terra non è assolutamente riuscita e si direbbe abbandonata a mezzo il lavoro di esecuzione, il braccio destro del personaggio non scorcia e si sente che la manica è vuota, il plesso arboreo ha i soliti errori e le solite ingenuità di formazione, le

LA POESIA (ROMA, 1512-1525) - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZII N. 434 bis *(alt. s. 168, d. 166; larg. a. 144, b. 145).*

foglie dei pochi rametti sono fatte ad una ad una con le loro ombre e le loro luci confluenti verso un interno nero e metallico, niellistico, i tronchi spiccano in grigio sul nero del plesso mentre dovrebbero spiccare sul bianco del cielo, e poi, nella parte superiore a destra, ecco Marcantonio che perde la pazienza e fa un qualsiasi incrocio di nero e grigio senza giustificarlo con indicazione di forme.

Eppure malgrado tutto ciò, la stampa non dà impressione disarmonica, attrae e cattiva in virtù di una certa calma che vi regna, che riesce ad unire sotto il punto di vista della pura macchia di chiaroscuro tutta la lastra (vedi l'importanza di quei tratti di nubi inimaginabili nell' angolo destro del cielo per l'equilibrio della composizione), e che culmina nella figura del personaggio. Con un contorno forte e variato, con un tratteggio interno incrociato, leggermente curvilineo che ha momenti di felicità ed altri ancora di goffaggine, Marcantonio costruisce questa volta una figura viva, lumeggiata di vera luce reale, con bianchi di luce e neri di ombra passanti attraverso una gamma di mezzi toni mai prima così ricchi: sentiamo di essere in presenza non più di una figura di estasi ma di un vero ritratto. Tutta l'attitudine persuade sin dal primo momento: la testa reclinata sulla spalla, gli occhi bassi lontani a cercare la nota che la mano trova sulla corda, mentre l' altra va sulla tastiera, la bocca semi aperta.

Da ultimo osserverò che nella stessa testa (che rappresenta appunto un uomo sulla mezza età come era l'Achillini negli anni in cui poniamo il ritratto e che rassomiglia vivamente a quella che del fratello dell'Achillini ritrasse il Francia) si trovano accanto ai segni della nuova tecnica, come la piega tra naso e bocca fatta di serie di trattini non appoggiati a nessun contorno, i segni della persistenza della vecchia, come l'ombra degli occhi ed il contorno del naso e della bocca.

Col ritratto dell'Achillini e con altre stampe contemporanee Marcantonio raggiunge un risultato non definitivo ancora in relazione della strada che percorrerà, ma relativamente definitivo in sè stesso, un risultato ragguardevolissimo quale ancora non era stato raggiunto da nessun artista nè in Italia nè fuori. Il ritratto dell'Achillini, le stampe derivate dal cartone di Michelangelo, quella riproducente la statua di Marco Aurelio in Roma, le stesse serie copiate da Durer gli avevano dato ormai una posizione particolarissima in Italia: con tale complesso di opere egli non mostrava più solo la potenza e l'efficacia della sua vocazione, ma anche a quale grado egli l'avesse di già realizzata, dimostrava di possedere in modo assoluto oramai tutti i mezzi e tutte le abilità professionali del mestiere che per l'incisione sono molte e molto importanti, dalla preparazione del metallo alla fabbricazione dell' inchiostro ed alla stampatura, mezzi ed abilità che in Italia nessuno possedeva nè aveva posseduto (sì che appunto per questo la stampa, come arte completa e diffusa, si riteneva quasi monopolio del nord), e che al di là delle Alpi erano per lo più scompagnati dalle capacità artistiche cui avrebbero dovuto servire.

Difatti giunto a Roma dopo Bologna, Venezia e Firenze, sotto l'impulso della sua vocazione, alla ricerca del luogo più adatto per l'impianto e lo svolgimento della sua vagheggiata impresa calcografica, necessaria alla più pura arte incisoria, che richiede un complesso notevolissimo di manualità coordinate, giunto a Roma nel 511, la riempie presto di stupita ammirazione, stabilisce di colpo la sua posizione e giunge a Raffaello.

È ora tutta una continuità di produzione eccellente, è ora un susseguirsi di opere in sommo grado interessanti ed appassionanti, tra cui se è facile metter ordine stabilendo

IL GIUDIZIO DI PARIDE (ROMA 1512-1515) - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI N. 346 *(Alt. s. 294 d. 295 - largh. a. 444 b. 440).*

PARTICOLARE DEL GIUDIZIO DI PARIDE.

IL MARTIRIO DI SANTA CECILIA (ROMA 1512-1515) - GALLERIA DEGLI UFFIZI N. 339 *(Alt. s. 236 d. 236 - largh. a. 400 b. 402).*

la linea evolutiva dell'arte di Marcantonio è assai difficile scegliere quelle che meglio possono parlare – in un discorso, come questo, breve – per le altre. Ma conviene non indugiare su opere pur famose e che in pochissimi anni procurarono al loro autore una fama mondiale e gli attrassero ammiratori, compratori, scolari da tutta Europa; conviene non indugiare su opere che crearono in Roma e da Roma diffusero per tutta Italia ed Europa tutta una nuova organizzazione di scuole e di laboratorii, di editori e di mercanti, su opere che ebbero una influenza artistica quale solo colla testimonianza dei fatti spero di poter dimostrare in modo credibile, – per marcare ancora solo le tappe più significanti della strada di Marcantonio.

I primi capolavori in senso assoluto, pur dopo opere assai complesse e superiori ad ogni altra cosa che fosse stata incisa, sono composizioni raccolte dove o una figura unica sia sulla scena o funzioni sola quale fulcro centrale attorno a cui le altre si volgano e sottomettano, dove il fondo non significhi dispersione di attenzione ma solo serva di armonizzazione alla figurazione del primo piano.

Venere ed amore in una nicchia (*pag. 31*) è un capolavoro di armonia e di equilibrio, una modulazione dolcissima di infiniti passaggi entro una scala brevissima di tonalità senza violenze, senza nemmeno alti acuti o bassi profondi. Al disegno integro e perfetto della figurazione il tratto aderisce connaturandosi, formando insieme una cosa sola, di quelle poche cose che nell'arte come nella vita sembrano esser state sempre così e non aver avuto nè principio nè fine nè diversi modi di apparire. La linea del contorno esterno appare solo qua e là, finissima, dove la forma richiedeva di esser chiusa più nettamente. Tutta la modellatura è fatta nelle figure con tratteggio curvilineo finissimo, poco variante, di modo che le mutazioni di intensità di chiaro-scuro derivano dagli incroci che si prendono e si lasciano, intensificano, attenuano, con continuità mai una sola volta interrotta, completata dalla serie dei punti e dei trattini. È una trama di fili variabile di densità, ma sempre eguale di qualità, che dà un aspetto di ordine e di naturalezza straordinaria, che dà una freschezza di forma alle carni ed una morbidezza, perfino una opacità di epidermide, come nemmeno nelle opere più belle successive Marcantonio otterrà.

Basta osservare la grazia del moto vivace del bambino che sale verso la madre, gli aspetti di luce e di ombra che esprimono la forma attraverso cui poi a sua volta si esprime il sentimento, moto dello spirito; basta osservare il tratteggio della coscia destra del bimbo, della vita, dell'attaccatura del petto che si alza pel moto vivace all'ascella, e poi passare alla mossa grave serena della madre che, ritta sulle gambe chiare, si china lievemente in avanti per rispondere alla mossa del figlio ed aiutarlo, secondandolo.

Si guardino le lunghe luci sulle lunghe gambe, e lo sguardo così lento e sereno dentro l'occhiaia fatta con tratti quasi circolari; si guardi al sommo della guancia (dove vi è sempre una mezza luce, anche nell'ombra) il lavoro caratteristico di Marcantonio con quei tratti curvi dall'alto al basso e dall'esterno all'interno, lasciati senza incrocio appunto al posto della mezza luce.

I capelli non sono più i riccioli duri e quasi bronzei, ma sono fatti filiformi; il

IL PARNASO (ROMA 1512-1515) - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI N. 350 *(Alt. 355 - largh. a. 472 b. 471 ½.*

fondo su cui spicca il gruppo è una nicchia chiaroscurata con sommo studio, con tratto lievemente più grosso che non quello delle figure, sì da differenziare alla perfezione l'ombra portata dalle figure a sinistra da quella naturale a destra, e da degradarla con passaggi insensibili. Siamo davanti ad un vero capolavoro, ad una compiutezza e ad una serenità di espressione che soddisfa come mai prima nell'incisione: Marcantonio vi è giunto con una tale sobrietà di mezzi che ancora altri gliene restano per tentare nuove vie ed ottenere diverse e più alte – se dir non si può più belle – espressioni.

Ed eccoci alla *Poesia (pag. 33)*. La figura della poesia e dei due putti sono belle, senza altri aggettivi, ma in più esse sono fuse tra loro nell'aria in cui sono sospese, tra le nubi, e sembrano respirare realmente al sole, nel nostro sole, in quello che noi conosciamo, per il quale noi stessi mortali viviamo. In questa tavola sentiamo infatti per la prima volta un altro grande progresso dell'arte di Marcantonio, guadagnato dopo la *Venere*, sentiamo che con questa illuminazione all'aria aperta egli ha oramai trovato l'equivalente dell'arte di Raffaello, vediamo come ha saputo portare in pochi anni l'arte incisoria – prima bamboleggiante – in fila e alla pari con tutte le altre arti figurative.

Ancora si volle trovare un ricordo di Luca, che del resto già imitava Marcantonio, in certi riflessi argentei della *Venere*, ma in questa *Poesia* nessuna influenza si può trovare dal più pedante critico se non quella della più pura arte italiana, e del sole italiano. Le figure isolate nell'aria, appena più pesante sotto i loro piedi per le nubi accennate a massa, presentano un armoniosissimo alternarsi di chiaro-scuro che tiene salda l'unità della scena al tempo stesso che dà l'impressione di realtà delle figure esposte e respiranti al sole. Il contorno scompare per lo più nel modellato, e solo si sente qua e là dove significa una forma che altrimenti si perderebbe con scapito della rappresentazione. Il tratto curvo, ondulato anche due volte ma sempre contenutissimo, fonde tutto come materia unica. L'incrocio, ora di tratti curvi, ora di retti, va a formare anche le bocche e gli occhi delle figure, elementi tutti che sono considerati in quanto forme dove la luce si ferma più o meno, e non come oggetti da disegnare nel loro contorno teoricamente noto.

Le parti in ombra dei corpi sono coperte da un'ombra liquida e scorrevole che le mostra sì prive della luce diretta del sole, ma non le affoga nella caligine, anzi le modula nei passaggi di tono lasciando vedere, sotto, la forma esistente. Questo carattere della liquidità delle ombre si può dire realizzato per la prima volta in questa stampa e sarà poi adoperato da Marcantonio in modo ancor più complesso, formerà una delle ricerche di effetto preferita dai seguaci e sarà una delle chine lungo cui sdrucciole-ranno gli imitatori.

Ogni opera è un passo in avanti, anche ora che ogni opera sembrerebbe un apice, l'apice, il punto altissimo ed insormontabile dell' incisione bulinistica. Ogni opera si prefigge di aggiungere qualche cosa di nuovo al complesso della tecnica acquisita ed apre strade nuovissime per la falange dei bulinisti e degli incisori in genere del futuro, dando luogo intanto ad affermazioni

PARTICOLARE DEL PARNASO.

artistiche magnifiche, spesso a capolavori: sarà *il Giudizio di Paride* (*pagg. 35 e 36*) col tentativo di una preparazione della lastra ad un mezzo tono, quasi di una mezza tinta; sarà il tentativo della rappresentazione della luce artificiale assieme alla luce naturale come nel *Morbetto* e nel *Martirio di Santa Cecilia* (*pag. 37*). Ma la lastra del *Parnaso* è senza dubbio il lavoro più puro, e il lavoro più caratteristicamente rappresentativo di questo periodo di Marcantonio (*pagg. 39 e 41*).

Tale opera appare al primo sguardo in in una tale chiarezza e pacatezza di toni, in un insieme di composizione così armonioso, così preciso e riposato, così vivente e semplice, che solo in un secondo tempo il riguardante vede di quale complessità di scene sia fatta la composizione, di quante figure siano composte le scene, di qual nuovo stupefacente modo siano incise le figure. Il bulino segue linee e metodi di condotta lineare da Marcantonio creati per la prima volta e del tutto specifici del bulino, ma tali da costituire un procedimento grafico che sarà preso a modello non solo dell'incidere, ma dello stesso disegnare e perfino del concepire chiaroscuramente da falangi di artisti.

Il tratteggio è ideato sopratutto in vista di rendere la prospettiva aerea con i mezzi intrinseci delle figurazioni dei varii personaggi e dei varii piani, e a questa preoccupazione è sottomessa ogni altra cura; il tratteggio è fatto di tratti paralleli, curvilinei o no, entro la linea del contorno che riappare per dividere campi di eguale tono, (dalle prime stampe dove aveva ufficio assolutamente preponderante la linea di contorno era andata in seguito scomparendo coll'innalzarsi d'importanza del tratteggio interno del modellato) ed esprime le forme degli oggetti, le qualità delle materie, le stesse espressioni dei volti, solamente in relazione al loro valore chiaroscurale nell'atmosfera in cui sono avvolti. Questo valore chiaroscurale raggiunge qui speciale importanza per essere reso in modo assolutamente indipendente dalla forma e dal contorno teoricamente noto degli oggetti, dalla costituzione anatomica della parte in cui risiede l'espressione allo stato di quiete e di isolamento, dal resto della figura e dal resto del mondo circostante.

Eppure l'espressione è sempre manifesta, non solo, ma è sempre quell'espressione che armonizza l'atto particolare col vivo spirare di tutta la persona, non è mai quell'espressione caricata e fissata sul manichino che si trova ad ogni passo nelle raffigurazioni artistiche.

Basta guardare Apollo che, con le occhiaie in ombra, la luce sull'estremità del naso e del mento e al sommo delle guance, suona inspirato, e le varie muse bellissime intorno: valga per tutte richiamare l'attenzione su quella dietro a sinistra, in ombra, che ascolta ad occhi spalancati mentre si attacca e raccomanda alla compagna che le risponde cercandone il contatto con la guancia: il suo volto è fatto di niente, un tratteggio che lo copre di ombra liquida, pochi tratti spaziati che risparmiano il piano del naso, e si allargano evitando ogni incrocio sulla rotondità delle guance. E, come questa, tutte sono indicate nella loro caratteristica personale, pur nei pochi tratti che sembrano costituirle attraverso un velo di aria e di sole.

Come le figure del gruppo centrale, le altre.... e basta guardarle.

GIOVE E GANIMEDE (ROMA 1515-1520) - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI N. 343 *(Alt. 310 - largh. a. 206 b. 207 - Nella riproduzione manca la parte superiore della lastra .*

In questa lastra, come nella maggior parte delle migliori di Marcantonio, non vi è sfondo: il terreno segnato con poche serie di tratti vien sottinteso e al tempo stesso definito dalle figure stesse dei personaggi. Dal terreno si levano gli alberelli di lauro che celano nelle loro chiome quelle piccole trascuratezze o dimenticanze cui difficilmente Marcantonio si sottrae.

Da questo stesso capolavoro (che si può assegnare al '515) nasce o prende origine una delle cause della traiettoria discendente di Marcantonio, e nasce forse proprio dal gruppo dei ragionanti nel primo piano a destra, eseguiti con un eccesso di fermezza e di ragionevolezza nel tratto. In questo capolavoro per tutti i tempi, il fine di rendere con la sola incisione a bulino tutto quanto il valore chiaroscurale della figura umana esemplificata in varii individui, raccolti in gruppi al sole, esprimenti i varii sentimenti, con la massima naturalezza, con la realizzazione più completa, tale e quale come la pittura del tempo, è pienamente ottenuto e segna uno di quei momenti felici di perfetto equilibrio che sono rari nella storia delle arti. Momenti felici di perfetta equivalenza tra la tecnica e l'espressione artistica che si attuano in poche opere: subito dopo la capacità tecnica prende un po' il sopravvento, da mezzo di espressione rapida ed individuale diviene scienza insegnabile e trasmissibile; di per sè stessa, indipendentemente dalle opere e dal criterio artistico che le aveva fatte nascere, la capacità tecnica lusinga troppo l'uomo, gli diviene troppo comoda per risparmiare altri tentativi ed altre fatiche, prende il sopravvento sulla natura e diventa *tecnicismo*.

Marcantonio però sa ancora correre sull'orlo dell'abisso senza cadervi, sa ancora esaltare la potenza del suo bulino in produzioni perfette.

Guardate le tre stampe tratte da disegni di Raffaello per le composizioni della Farnesina, e per tutte quella di *Giove e Ganimede* (*pag. 43*). Inquadrata in linee architettoniche, la figurazione campeggiante su fondo bianco, il tratteggio vi è così nitido e perspicuo e contemporaneamente ancora così regolato e misurato, da stupire ogni volta che si torni a studiarlo nella costituzione del dettaglio e dell'insieme. E vi è poi un gusto, una misura ed una scienza insuperabili, e non un momento solo di debolezza e di incertezza.

Guardate il magnifico rilievo delle figure dal bronzeo aspetto, il nitore delle luci, la profondità delle ombre che mai un momento non sono opache o vuote ma sempre animate dalla modellazione degli oggetti che stanno sotto di esse; guardate come tutta la composizione si concentri e chiuda nel bacio che il grave Giove, fosco anche nella tenerezza, dà al dolce Ganimede che gli porge la guancia chiara. Espressioni sottili rese superiormente con una semplicità di mezzo incredibile.

Il volto di Giove in ombra con una mezza luce sulla guancia e sul baffo, è fatto tutto di tratti secondanti, sempre spaziati e nitidi; il volto di Ganimede è fatto di niente, con tratti paralleli leggermente curvi non incrociati nel volto e nel collo, trasparenti, chiari come una pelle rosea e bianca di fanciullo, che aiutano il movimento in su, e contrastano mirabilmente con quello di Giove, – come il suo sguardo candido e fiducioso contrasta con quello, anche nella dolcezza oscuro, di Giove. E bisognerebbe

LA PRUDENZA (ROMA 1515-1520)

FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI N. 357. *(Alt. s. 130 d. 140 - largh. 76).*

descrivere tutta la lastra, dai piedi di Giove fatti con una perfetta comprensione del volume, al sole sulle nubi ristrette in basso e splendenti per contrasto coll'ombra della gamba di Ganimede....

In questa stampa come nelle rimanenti due della serie, come anche, sebbene meno puramente, in altre contemporanee e posteriori (fatte cioè negli anni che vanno dalla stampa del Parnaso alla morte di Raffaello, dal '515 al '520 (*pag. 45*), e dalla morte di Raffaello al sacco di Roma, dal '520 al '527), il tratto di bulino raggiunge capacità espressive e bellezze formali non solo mai vedute prima, ma nemmeno mai sperate nè in Italia nè fuori; il tratto di bulino è fatto oramai e definitivamente l'elemento costitutivo di una nuova lingua che, variata nel suo dizionario, retta dalla sua grammatica, legata nella sua sintassi, è capace di piena e sua propria espressione. Dizionario, grammatica, sintassi, tutto dobbiamo a Marcantonio.

Vi sarà presto chi userà questa lingua solo per riempire degli schemi retorici, lo stesso Marcantonio se ne compiacerà negli ultimi anni qualche volta un po' troppo, – ma intanto ecco che per lui l'incisione italiana, prima bamboleggiante ed incerta, ha trovato il suo pieno sviluppo, ecco che l'incisione d'arte a bulino su metallo per la stampa ha trovato nelle sue opere la prima perfetta esemplificazione. In pochi anni, mentre i suoi fogli portano per tutta Europa il verbo del classicismo italiano e sono copiati in altre incisioni, in affreschi ed in sculture di cui pochi ancor oggi conoscono la vera origine, da tutta Euro-

pa corrono a Roma gli incisori che il suo esempio ha suscitato per imparare alla sua scuola; per secoli le sue lastre rimangono modelli a tutti i bulinisti e a molti degli incisori in genere di tutte le scuole di tutti i paesi; e alle sue lastre ancora dovrà guardare l'incisione italiana contemporanea.

AUGUSTO CALABI

NOTA BIBLIOGRAFICA. — Le opere classiche per la storia dell'incisione, dal VASARI al BARTSCH e al PASSAVANT, danno tutte un posto preminente a Marcantonio. Egualmente i trattatisti moderni, quali KRISTELLER (*Kupferstich und Holzschnitt etc....* Berlin. Verl. Cassirer.) e HIND (*A short history of engraving & etching*. London, Constable & C.). – Questi due scrittori trattarono in articoli di rivista qualche questione particolare: KRISTELLER. *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 1908. p. 63; *Jahrbuch der Kg. Kunstsammlungen*, 1907, p. 197. – HIND. *The print collector*, october 1913. - L'unica vera monografia è quella di H. DELABORDE. *Etude critique et historique etc....*, Paris, Librairie da l'art, 1888. Il DELABORDE ha sentito il valore di Marcantonio, ma non è riuscito a spiegarlo e dimostrarlo, ha intravedute molte delle questioni che in lui s'imperniano, ma non è riuscito, nonchè a risolverle, ad impostarle. Lo studio storico riassume quanto i precedenti autori, specie francesi, avevano trovato. Lo studio critico manca completamente. Il catalogo, rifatto e spesso ricopiato sul Bartsch e sul Passavant, è ineguale per qualità e quantità di dati, è raramente esauriente, spesso non esente da errori gravi: inefficace quindi e pericoloso alla consultazione. Egualmente pericolose sono le riproduzioni in quanto le stampe sono spesso alterate nelle proporzioni e nei dettagli.

RITRATTI DI FRANCESCO HAYEZ.

Nella memoria della nostra generazione vive con il fascino e col peso della sua popolarità. Gli amanti soavissimi uniti per la bocca quali egli li immaginò nella visione morbida e appassionata del *Bacio* offrendoli all'entusiastica ammirazione de' suoi contemporanei furono l'espressione più tipica del suo temperamento e della sua arte. Ma a certa critica demolitrice, ventata sul finire del secolo di tutte le rivoluzioni, apparvero come il " capo d'accusa " per additare in lui il primo dei pittori romantici e, logicamente, il peggiore dei pittori. Spentosi con la guerra del 1914 il fanatismo demolitore dell'antico e screditato il vangelo delle innovazioni ad ogni costo, ecco ritornare alla giusta ammirazione in pittura come nelle altre arti, quelle virtù di " mestiere ", quelle abilità semplici ed eterne ch'erano state disprezzate e ripudiate dai banditori della nuova iconoclastia.

Si fece anche strada, poco alla volta, qualche correzione di quella definizione sommaria, potendosi constatare che l'appellativo di " romantica " derivava alla sua arte semplicemente per analogia. Ma le rivoluzioni assunte in Italia dalla Francia per imitazione, politiche o artistiche, subiscono una non leggera deformazione e si equilibrano sotto il nostro cielo, a contatto col nostro spirito che dal gusto classico ereditario trae un costante freno alle esagerazioni della passione. Si confronti il *romanticismo* di Hayez con quello di Delacroix e quello dei *Promessi Sposi* con quello di *Nôtre Dame de Paris*! Una definizione della maniera dell'Hayez è tanto più assurda, se si pensi che la sua opera si svolge in

HAYEZ: LA SIGNORA GIACINTA - ROMA
RACCOLTA A. POGLIANI.

un lungo periodo di tempo e può risentire delle più opposte influenze. Tanto che la precisione dei contorni e la determinazione dei colori, caratteristiche nei ritratti dell' *Ignota* o delle *Sorelle Gabrini*, sono rinnegate dalle ricerche pittoriche che contrassegnano le opere dell' Hayez verso la fine della sua vita.

Questo veneziano, milanese per adozione, occupa con la sua attività pittorica, varia e infaticabile, un periodo di anni vasto e miracoloso come quello che permise a

Verdi di partire dall'*Oberto di San Bonifacio* per arrivare al *Falstaff*.

Francesco Hayez conosce, ama ed onora il Canova nel fulgore della sua gloria, dipinge i primi ritratti accanto al "pittore delle Grazie" Andrea Appiani, e può ammirare e lodare nel declino della vita la nuova arte di Tranquillo Cremona, dopo aver preso le difese della pittura antiaccademica di Domenico Induno. Il corso e il ricorso della moda gli concedono di contemplare quasi in malinconia funebre il tramonto di se stesso e dei propri idoli artistici; ma la sicurezza del buono e sereno lavoratore lo accompagna e lo rinnova fino agli ultimi giorni come un fantasma di giovinezza. Partecipa soltanto con l'arte alla vita del suo tempo: è spettatore piuttosto che attore: avverte meglio il trasmutare delle mode che non il maturare formidabile dello spirito della sua epoca. Certa freddezza ch'egli ha ereditato dai classici, certa dolcezza che ha attinto dai romantici o che i romantici hanno appreso da lui, lo caratterizzano anche meglio degli altri suoi contemporanei maggiori. Come ha lo "stile" della sua epoca ed appartiene con le virtù e difetti alla sua epoca, è, della sua epoca, il più significativo.

Definito principe dei romantici e più impropriamente "Delacroix italiano", si avvicina invece col suo genio più a Vienna tradizionale che a Parigi rivoluzionaria; ma rimane soprattutto di una gentilezza e di una soavità completamente italiane e si riallaccia ai coloristi veneziani ch'era venuto studiando ed ammirando negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza alla scuola del Matteini, doge Lodovico Manin. La permanenza a Roma, gloriosa di classicismo antico e nuovo, non muta troppo la sua personalità e non la disarmonizza, e pur essendosi formato nell'atmosfera dell'Impero trionfante egli ne rimane immune: e si atteggia, più tardi, in reazione contro di essa.

L'anno di tutti i portenti, il 1821, lo trova a Milano centro del movimento romantico che facilmente lo abbaglia e lo converte.

Stanco di veder scolpiti e dipinti, miracoli di santi e torture di martiri, episodii biblici od evangelici, combattimenti o simposii di numi olimpici, il desiderio del pubblico è volto verso i fatti della storia (o piuttosto verso le immaginazioni della leggenda e le notazioni della cronaca), che soddisfino le inquiete aspirazioni del ridestato spirito nazionale o in qualche modo rispecchino la morbosa febbre di vita, la complicata fantasia fiorita mentre s'inabissa in un vuoto di silenzio e di stupore con l'ideale e con gli uomini, l'epopea napoleonica.

Il principio del diciannovesimo secolo fu, come la nostra epoca, appesantito e sconvolto dalle tragedie dell'umanità: in ogni uomo balenava il riflesso di una rivoluzione: negli animi si dibattevano contraddizioni politiche, crisi morali, religiose ed artistiche. La vita di ogni giorno rispecchia le linee del dramma più grande; da Balzac a Daumier la commedia umana appare il più degno soggetto dell'osservazione e della ispirazione.

Ed ecco il giovane Hayez oscillare tra il vero della vita che lo circonda e il vero della fantasia caro al gusto de' suoi tempi. Se la sua pittura quasi "politica" (quella che si inizia con i "Vespri Siciliani"), e pseudo

HAYEZ: LA PRINCIPESSA DI SANT'ANTIMO
NAPOLI - R. MUSEO DI SAN MARTINO

tribunizia gareggia nella combinazione dei soggetti e nella ricerca degli effetti con l'artificio e con la sterilità dei melodrammi e subisce fatalmente la triste sorte e poverissima di un'arte creata piuttosto per suggerimento della moda che per emozione e convenzione personali; dove e quando egli si trova di fronte al semplice modello senza preoccupazioni di successo, il suo squisito senso pittorico e la sua virtuosità di disegnatore e di colorista, lo salvano. Anche i suoi personaggi storici che parrebbero nati dalla fantasia sono da lui creati dopo lunghi studii dal vero. Le più belle signore milanesi si offrono a lui "modelle" per quelle aggraziate eroine.

Una certa grazia morbida e delicata e una istintiva sensualità fanno di lui un pittore della bellezza, un idealizzatore del vero.

Hayez si definisce da se stesso con acuta introspezione quando ammonisce i giovani perchè "si guardino tanto dal tenersi troppo ligi alle regole dell'arte come dall'imitazione materiale del vero: l'artista dopo aver ben studiato sui modelli antichi le regole fondamentali dell'arte, se è veramente chiamato a seguire le orme dei grandi maestri, deve formare nella propria fantasia l'immagine che egli eseguirà quando abbia trovato un modello che gli rappresenti il tipo che egli si è formato nella mente e al quale, copiando le linee esteriori, presterà quella parte ideale che forma *il bello nel vero*".

Per questo nella pittura di ritratto egli rasenta alcune volte la perfezione e spesso la raggiunge. Egli arriva dalla osservazione esteriore alla penetrazione del mondo spirituale. Il rispetto del vero gli giova ad essere preciso e definito: la preoccupazione del bello lo induce a idealizzare il ritratto. Una certa grazia raffinata e la sensibilità naturale per la quale, a quanto raccontano i suoi biografi, egli pianse tante volte per amore, fanno di lui un attraente pittore della bellezza femminile.

Divenne facilmente nella Milano di Stendhal il ritrattista alla moda: quella sua naturalezza nel disporre il modello, la finitezza dei particolari, l'interpretazione sicura e definita dell'umanità non disgiunte da una certa nobilitazione dei lineamenti e da una distribuzione decorativa dei gesti gli attirano per anni ed anni l'ammirazione dei contemporanei, e la reazione dispregiativa del periodo verista e impressionistico. Quella ricerca di penetrare e rendere la psicologia dei personaggi giovandosi dell'acutezza istintiva dell'osservazione e della perfezione materiale dell'esecuzione, parvero virtuosità senza emozione e povertà immaginativa, alle scuole sorte intorno al novecento: ma bastarono a formare in Lombardia altri ritrattisti vigorosi e profondi, come il Sala, il Sogni, il Molteni; e degnissimi continuatori della tradizione iniziata in quel secolo dal vivissimo ingegno di Pelagio Palagi che Hayez ammirava sovra tutti.

L'Hayez, giudicando la propria opera di ritrattista, considerava come più significativi il ritratto della Signora Juva *(pag. 61)*, del marchese Lorenzo Litta, del conte G. Morosini, di Rosmini *(pag. 65)*, e l'autoritratto in piedi *(pag. 56)*. Compì i ritratti del Rosmini e del D'Azeglio nella villa manzoniana di Lesa: egli racconta che "mentre il Rosmini posava, a tenerlo animato, il Manzoni gli raccontava con spiritosa semplicità certe barzellette assai divertenti...".

HAYEZ; IL CONTE CRISTOFORO SOLA (1833) - MILANO
RACCOLTA DEL CONTE GIAN VICO SOLA.

HAYEZ: RITRATTO DEL SIGNOR POLDI PEZZOLI
MILANO, MUSEO POLDI-PEZZOLI.

HAYEZ: CONTESSA ALCMENA LITTA MODIGNANI BORGIA (1833)
MILANO, RACCOLTA DEL MARCH. ALESS. LITTA MODIGNANI.

Il Manzoni fu ritrattato per incarico della sua seconda moglie: si recava personalmente allo studio dell'Hayez e vincendo l'abituale ritrosia gli concedette tutte le sedute necessarie. Il pittore in tre pose abbozzò il ritratto, in dieci lo dipinse completamente senza ricorrere al manichino, ma copiando dal vero anche tutti i particolari, nelle due ultime lo ritoccò: un totale di circa quindici sedute. La rapidità e la facilità dell'Hayez erano mirabili. Il ritratto del Manzoni fu da tutti ritenuto somigliantissimo: quando fu mostrato dal poeta e sua moglie al pittore Gonin (l'illustratore dei *Promessi Sposi)*, questi rivolgendosi a lei esclamò: " Ma questa è una bigamia! "

L'Hayez aveva ritratto il poeta del-

HAYEZ: IL CONTE G. B. MOROSINI - MILANO, RACCOLTA DEL CONTE G. A. NEGRONI PRATO MOROSINI.

l' "Adelchi", senza sforzo, senza preoccupazione: ma solo con grandissimo amore, ridendosi di quel pittore francese che facendo un rapido schizzo del Manzoni aveva esclamato: "Je tacherai de mettre dans ces yeux la peste de Milan".

Curiosa sorte ebbe il ritratto del conte Nava (*pag. 60*) presidente dell'Accademia di Belle Arti, esposto nel 1852 alla Mostra annuale nel Palazzo di Brera. L'Hayez aveva raffigurato il conte Nava (convinto austriacante), tutto chiuso nell'uniforme di ciambellano dell'Imperatore e adorno di decorazioni austriache. Parve un'ostentazione antipatriottica: e durante la mostra il quadro dovette essere custodito da due guardie. Difesa inutile perchè un mattino apparve sfregiato da un colpo di temperino.

HAYEZ: AUTORITRATTO - MILANO
ACCADEMIA DI BRERA.

HAYEZ: NOB. SORELLE GABRINI (1835) - MILANO
RACCOLTA DEL DR. C. DALL'ACQUA.

HAYEZ: DONNA TERESA BORRI MANZONI (1849)
MILANO, ACCADEMIA DI BRERA.

HAYEZ: ALESSANDRO MANZONI (1860)
MILANO, ACCADEMIA DI BRERA.

HAYEZ: IL CONTE AMBROGIO NAVA (1852)
MILANO, ACCADEMIA DI BRERA.

Carlo De Cristoforis, una domenica, in momento di molto concorso si era nascosto dietro le tele che coprivano una parete della sala: aveva approfittato della notte per sfregiare il quadro (il segno del temperino è ancora visibile nell'originale, sebbene ottimamente aggiustato) e il mattino dopo aveva potuto uscire inosservato dai locali dell'Esposizione.

Anche per questi avvenimenti che accrebbero la sua celebrità, l'Hayez parve dominare l'indirizzo artistico del suo tempo e scrittori e poeti guardarono a lui come ad un artista eccelso, senza limitazioni critiche e senza riserva di lodi: e tale lo salutarono quando morì. Tra i contempo-

HAYEZ: MATILDE JUVA BRANCA (1851) - MILANO
GALLERIA D'ARTE MODERNA.

HAYEZ: MASSIMO D'AZEGLIO (1862) - MILANO ACCADEMIA DI BRERA.

ranei la sua fama fu assicurata non tanto per i suoi ritratti quanto per quella pittura cosidetta storica che noi amiamo meno. Fra qualche anno sarà possibile controllare e fissare la valutazione di questo genere di pittura e risollevarla all'ammirazione che in parte dev'esserle rivendicata. Apparirà non come un fenomeno d'arte isolato; ma come l'anello di una catena che guida ai contemporanei e ne informa l'opera; l'interpretazione romantica degli episodi shakespeariani, dei fasti comunali, dei gesti in cui si riflette il contrasto fra la tirannide odiata e la rivoluzione, perduti il fascino artificioso di una moda e il disprezzo aprioristico di un'altra moda, rivelerà doti

HAYEZ: IL CONTE CAMILLO DI CAVOUR 1864
MILANO, ACCADEMIA DI BRERA.

HAYEZ: UN PRETE ARMENO (1861) - MILANO, RACCOLTA DELLA CONTESSA DEL MAYNO VASSALLI.

di composizione, di rappresentazione e di emozione innegabili.

Una mostra della "pittura storica" potrà stupire come una rivelazione.

I ritratti di Francesco Hayez attualmente riuniti in una sala della Biennale veneziana gioveranno certamente a riportare l'attenzione della critica e la simpatia del pubblico su questo maestro che può, senza ironia, chiamarsi lombardo – veneto. Dai ritratti dei settecentisti italiani, sorridenti di bonarietà ottimista di gaudenti e d'alterigia nobiliare vanitosissima, a quelli del primo Impero col loro stile classico e dove gli uomini corrucciati come ribelli o dignitosi come dittatori, e le donne im-

HAYEZ: ANTONIO ROSMINI (1860) - MILANO
ACCADEMIA DI BRERA.

HAYEZ : GIOACCHINO ROSSINI (1870) - MILANO
ACCADEMIA DI BRERA.

pennacchiate e ingioiellate sembrano proprio sfuggiti agli anni e agli artigli della rivoluzione, bisogna giungere ai nostri avi ritrattati dall'Hayez per ritrovare espressa un'umanità più vicina e più cara al nostro sentimento.

Fortunato artista che vive e lavora in serenità, che ha la fiducia e non la vanagloria della propria abilità e in un secolo di tormentati spiriti e di erranti inquietudini, serba un calmo equilibrio e una giovinezza sorridente.

Ciarliero elegante e tipico di veneziano in esilio in una città di turbinose passioni e di rivolgimenti civili e politici che sradicano ed abbattono le più forti tempre e le più tenaci anime, rimane incommovibile.

Dove la vita dei poeti e degli eroi gareggia nell'intreccio delle avventure con la fantasia dei romanzieri egli tesse le giornate soddisfatto e sereno.

È un pittore: un puro artista; ha tutte le abilità e le preoccupazioni del pittore. Tormenti non lo assalgono, disincanti non lo deludono: il naturale ottimismo veneziano indulgente e filosofante accompagna la sua vita lunghissima e la sua gloria fortunata.

A un punto della vecchiezza può volgersi col pensiero, rintracciarsi in tutto il cammino, raffrontare la parabola della vita e dell'arte, contemplare e considerare la sua opera di storico dell'immagine umana lungo quasi un secolo.

Lascia ai posteri, accanto all'evocazione pittorica di un medioevo di maniera, il ritratto dei personaggi più interessanti di un'intera generazione: artisti, generali, statisti, imperatori, nobili dame, gentiluomini, cantatrici, magistrati, scienziati: un centinaio di figure ch'egli consegna all'immortalità in virtù dell'arte, facendole tra loro affini per un'interpretazione sempre nobilissima. Talune figure femminili negli occhi torbidi e allontananti, nei volti un poco anemici bruciati e appena sorridenti, sotto il casco delle nere chiome divise in bande racchiudono la bella passionalità impetuosa e disperata del secolo.

Le mani delicate di Selene Taccioli o delle sorelle Gabrini o della principessa di Sant'Antimo hanno, se ben osservate, una loro aristocratica espressione e un loro stile, appoggiate con una leggerezza vivente sulle stoffe degli abiti pomposi e sgargianti, composte attorno a un oggetto od oziose. Dalla gola di Matilde Juva che fece echeggiare di melodie belliniane i notturni azzurri del Lario, alla fredda spettralità pallida e dominatrice della principessa Belgioioso "morta", secondo l'invettiva demussettiana, "senza aver vissuto", all'ambigua faccia di quella che Stendhal amò e definì la " divine et charmante comtesse Kassera ", l'Hayez ha saputo riunire e fissare per sfumature le trasformazioni diversissime di un femminino tipico ed immortale.

Poi l'accesa impetuosità del Conte Sola, il sarcastico viso di Rossini " musicista dell'avvenire ", l'arguta maschera di Cavour, la giovanile baldanza geniale di Pompeo Marchesi. Alessandro Manzoni dolcemente ironico e meditante, il conte Nava fiero delle decorazioni e dell'uniforme servile, Donna Mariquita d'Adda " oca " risvegliatrice del patriottismo lombardo, l'immaginoso coreografo Viganò, e la contessa Samayloff amatrice bizzarra e insaziabile: tutti figli significativi di un secolo in

cui si urtarono le correnti più diverse del divenire umano, rivivono nell'arte dell'Hayez e ci rammentano passioni, commedie, tragedie, risa e lagrime che furono soltanto loro.

Ma dalle quali nascemmo.

RAFFAELE CALZINI.

COMMENTI.

CASTEL SANT'ANGELO A ROMA stanno litigandoselo Marte e Minerva, Ministero della Guerra e Ministero dell'Istruzione. Per ora il possesso è a Minerva, ma Marte insiste con ben ordinati attacchi.

Conseguenza delle tante che al vecchio colosso gli uomini han fatte fare. Fu tomba: ma a questo stadio della sua storia nessuno più pensa come possibile attualità; ed è almeno per ora escluso il caso che possa ridiventare un cimitero elegante. Fu fortezza del medioevo e del rinascimento. Ma fortezza *sui generis*: direi quasi fortezza privata del papa, così come si dice cappella privata. A portata di mano, appendice degli appartamenti, così come c'è una loggia per i giorni d'acquazzone, una sala da pranzo per l'estate, un giardino d'inverno. I papi, da romanamente papi com'erano, se l'aggiustarono con sontuosità: saloni, bagni, cappelle, tesori, affreschi, stucchi, gran soffitti, ecc. Non mancava proprio nulla.

L'ambiguità tra residenza e fortezza è causa del litigio. Marte vuol la fortezza per farne un museo militare. Minerva vuol la residenza, per farne un altro museo. Chi ha più ragione dei due? È possibile decidere? Intanto che si intende con questo Museo militare? Museo militare de' tempi in cui il Castello fu fortezza? Cioè riattamento delle parti di architettura militare che ancora conserva, con qualche esemplare accortamente e *sobriamente* collocato degli armamenti del tempo? Potremmo anche esser d'accordo. Ma in questo caso non vediamo perchè il monumento dovrebbe esser sottratto all'Amministrazione delle B. A.! Reclama forse la Guerra, il salone del Bargello, o l'Armeria di Torino? Ma se Museo militare volesse dire: passaggio, almeno nell'intenzione degli organizzatori, dell'interesse massimo dal contenente al contenuto, dal monumento agli oggetti che ricovera, in modo che esso dovesse precipuamente assumere il valore di locale ove si dispongono delle collezioni, che magari, tutte prese di sè stesse, senza pensar più al luogo che le ospita, potrebbero arrivare a infarcirsi di cose eterogenee e urtanti, forse una *sipe* o un pugnale da ardito, allora francamente no. Senza contare che museo militare potrebbe a un certo punto voler dire non solo Museo d'arte militare, ma museo di ricordi militari. E chi avrebbe il coraggio di metter fuori dalla porta la sciabola di Garibaldi, la tunica di Vittorio Emanuele, la fotografia di Battisti e l'ultima lettera di Nazario Sauro? Per non esser costretti a dir di no assolutamente in quel punto delicato, che la questione e il no potrebbero non esser chiari, è meglio dire due volte no fin da ora.

Vero è che Marte accusa Minerva, di aver fatto del castello un pensionato di pochi impiegati senza lavoro, di aver ammassato in un magazzino le bombardelle cinquecentesche del bastione di San Giovanni, trasformandolo in coltivazione di pomodori e insalate, con danno anche della solidità della costruzione a causa degli annaffiamenti; di voler fare a Sant'Angelo un museo di stampe. Se questo è vero, diciamo ancora no e poi no.

E ci pare infine che la questione sia assai semplice. Castel Sant'Angelo è là, uno degli edifici più venerabili del mondo, con i suoi quasi venti secoli di gloria, con le sue murature gigantesche, con i segni e le ferite della sua vita multipla, dalla cella funeraria di Adriano alle celle carcerarie di Gregorio XVI. Ha sale superbe d'affreschi accanto a torrioni e bastioni di battaglia; le oliare di Alessandro VI che vivono in buona vicinanza, senza stridori, con la leggenda dell'Angelo rutilante apparso nel suo sommo: cento altre cose ancora. Non vi basta? che volete di più? È proprio impossibile ottenere che esso, magari liberato da qualche po' di ciarpame pittoresco che vi si è infiltrato con la bega delle ricostruzioni storiche, rimanga puramente e semplicemente Castel Sant'Angelo? Cioè niente altro, vivaddio, che museo di sè stesso?

ALL'ESPOSIZIONE MONDIALE DI RIO JANEIRO partecipa, si sa, anche l'Italia. Governo e Parlamento se ne sono ricordati un mese fa, mentre l'esposizione s'apre in settembre e laggiù la costruzione degli altri padiglioni europei è cominciata da un pezzo. Commissario generale, un egregio signore di Torino che si è occupato sempre e autorevolmente di commercio di grani e al quale auguriamo di rivelarsi un ordinatore d'esposizioni esemplare e fulmineo. Il suo primo gesto per l'amore dell'Arte italiana che bene o male laggiù dovrà essere rappresentata accanto all'industria italiana, è stato quello di regalmente invitare tutte le officine di sculture o "ateliers de marbre" che a Firenze, in via de' Fossi o in via Tornabuoni, rappresentano pei nord e sudamericani e, si vede, pei commissarii italiani in Sudamerica, gli eredi diretti dell'arte di Donatello e di Michelangelo. Pel resto, mistero; e a fin di luglio, fra meno di un mese, quadri e statue per quell'esposizione dovranno partire. Di chi è composta la giuria che le sceglie? Chi si prende la responsabilità di questa scelta, tanto che le solite benedizioni trovino alla fine un capo su cui discendere? Mistero.

Il sottosegretario per le Belle Arti, il direttore generale delle Belle Arti, specialmente la Terza sezione del Consiglio Superiore delle Belle Arti diretta e bene amata rappresentanza dei nostri più celebrati artisti, avranno provveduto. Ma perchè si mantiene il mistero? Noi mettiamo in linea questi interrogativi anche nell'onesto dubbio che essi non abbiano provveduto affatto e che se ne accorgano in settembre, a esposizione aperta: esposizione d'arte francese, inglese, tedesca, belga, e non italiana.

NON DEL COSTA ma del Gigante è il paesaggio "Nel bosco" pubblicato a pagina 679 nel numero dello scorso marzo, fra le illustrazioni dell'articolo di Emilio Cecchi su Nino Costa. La tavola era pronta per accompagnare con altre, uno studio sul Gigante che pubblicheremo fra poco; ed è stata per errore impaginata tra le illustrazioni dell'articolo sul Costa.

LUIGI DAMI Segretario di Redazione.

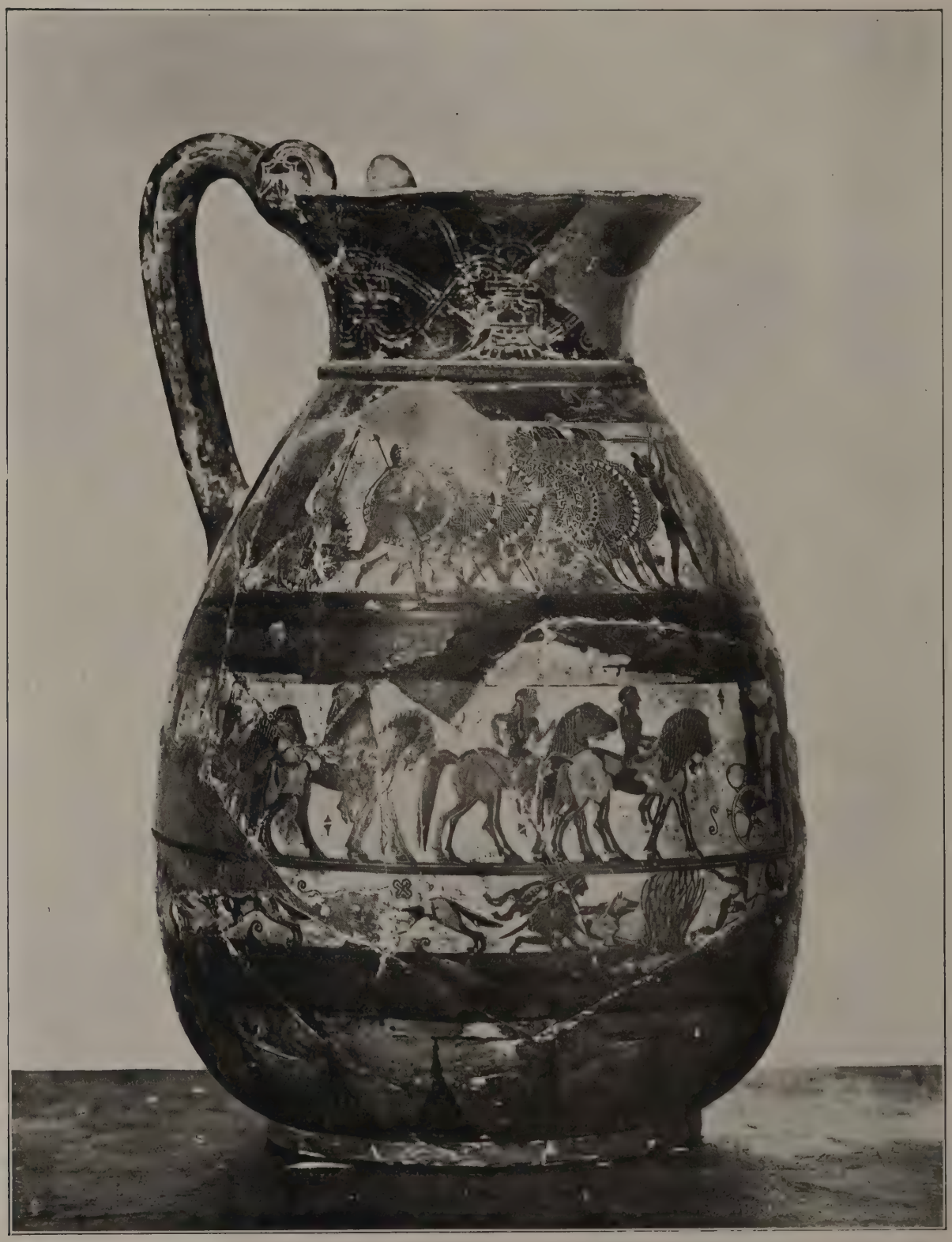
Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

I PIÙ BEI VASI GRECI DI VILLA GIULIA.

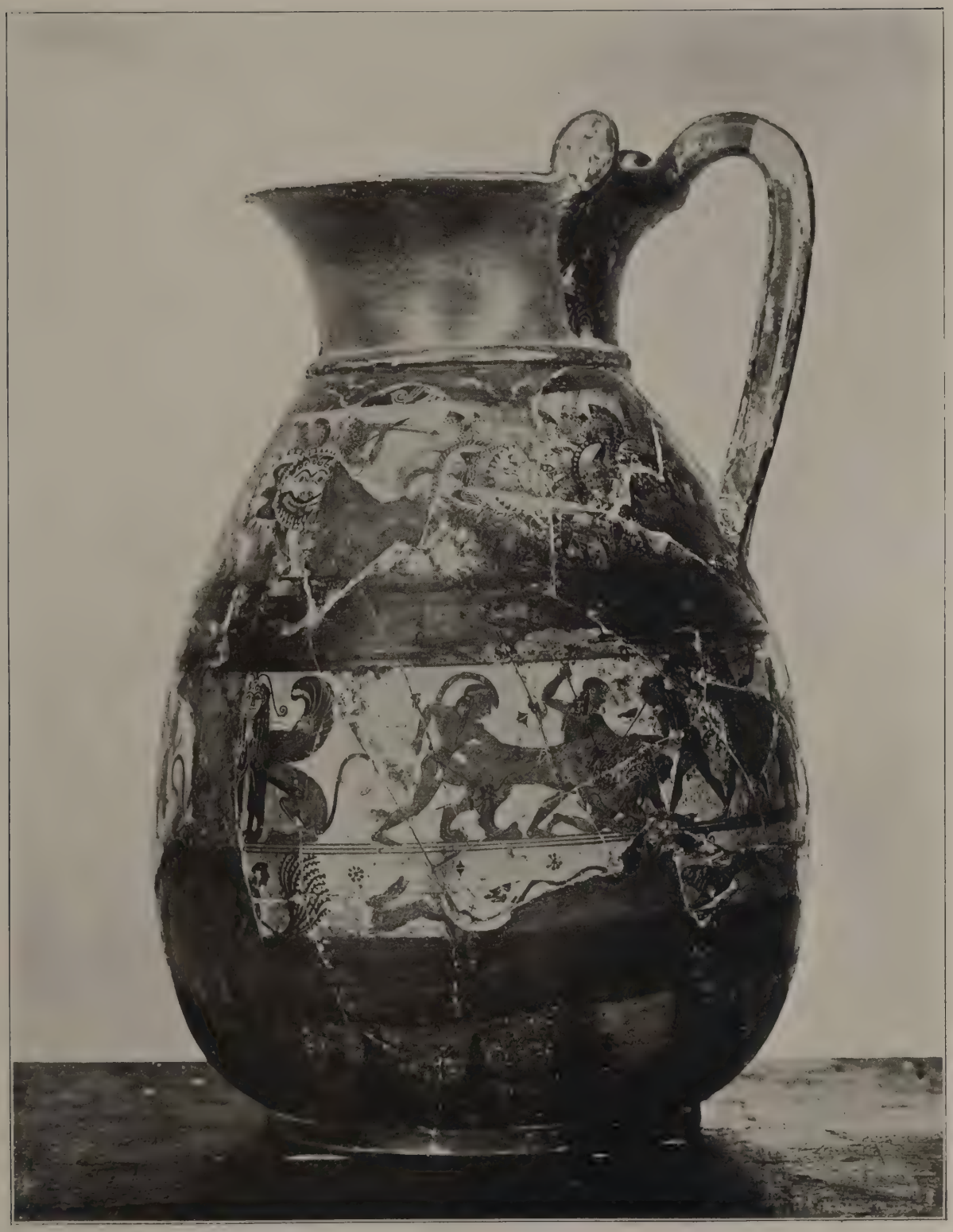
Sarei quasi tentato di non aggiungere parola alla pubblicazione delle splendide fotografie di Carlo Casoni, che, per la prima volta, ci permettono di godere, come davanti agli originali, la grazia ellenica di alcuni dei più bei vasi del Museo Nazionale di Villa Giulia. Siamo tanto abituati a studiare nelle opere d'arte classica il mito e la storia, la classificazione cronologica e la tecnica, che spesso neppure un istante ci avanza per godere la visione di una bellezza perfetta, per studiare l'opera d'arte in sè senza chiedere di più del godimento estetico. Così vorrei che i lettori sfogliassero queste pagine della rivista senza chiedere erudite notizie, paghi di sentirsi trasportati in un mondo più bello.... Eppure l'interesse storico ha i suoi diritti e esige che io presenti brevemente le opere d'arte qui riprodotte.

Trovato in una tomba in cima a Monte Acuto presso Formello, all'estremo limite settentrionale della necropoli vejente, il vaso Chigi è da qualche tempo singolare ornamento del Museo di Villa Giulia a Roma *(pagg. 70-71)*.

Ecco nella zona inferiore la caccia alla lepre. I cacciatori ignudi sono in agguato dietro i cespugli, chini a terra. Uno che ha già ucciso due lepri e se le porta appese dietro la schiena, stenta a tenere a freno un fremente mastino. La lepre fugge verso il cespuglio dove l'attende la morte; fugge inseguita da una grossa muta di cani anelanti che stanno per ghermirla. È una scenetta tutta vita, tutto brio, colta dal vero. E, sopra, ecco una caccia ben più terribile, quella al leone. Cinque giovani attorniano la belva, uno è anzi caduto sotto i suoi artigli e gli altri cercano di liberarlo e di uccidere la fiera. Dall'altro lato una sfilata di cavalieri segue una quadriga. Nella zona superiore due schiere si affrontano, ingaggiando battaglia. Tutti i guerrieri marciano compatti, coperti dalla completa armatura, le teste nascoste negli elmetti, i grandi scudi rotondi adorni d'imprese. Tra loro è un auleto disarmato. Ricordiamo Tirteo, che dovette essere su per giù contemporaneo di questo vaso, che possiamo datare intorno al 600 avanti Cristo. Chi fu l'autore di questo poemetto raffigurato in così piccola superficie, di questo capolavoro che di gran lunga supera tutti i vasi del tempo? Quale la fabbrica che lo creò? Noi l'ignoriamo e varie sono le ipotesi, essendo il nome di protocorinzio ormai giustamente considerato termine convenzionale. Anzi corinzio il vaso non è certo; forse è ionico, forse di alcune fabbriche poco note delle isole dell'Egeo; forse anche Peloponnesiaco. In ogni modo esso giunse di Grecia in Etruria e degnamente rivela la finezza delle opere d'arte che i ricchi abitanti di Veio, facevano venire da lungi e volevano perfino che accompagnassero i loro cari nei sepolcri. Ben è venuto ad aggiungersi alla ricca serie esistente e sempre



IL VASO CHIGI - ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.



IL VASO CHIGI - ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

LA KYLIX DEL SUONATORE DI CETRA
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

in aumento di questi vasi antichi, scoperti nelle necropoli dell'Etruria Meridionale, del Lazio, dell'Umbria, che da trenta anni lo Stato raccoglie nella superba Villa di Giulio III. I quali affollano le sale di questa creazione del maturo Rinascimento (che ora va ritornando alla fresca bellezza e che il giardino olezzante di rose e di gelsomini cinge d'incanto), con alcuni dei più preziosi resti della pittura greca, in modo da formare a poco a poco una delle più cospicue raccolte.

Ma più che questi prodotti di fabbriche antichissime, ci allettano quelli delle fabbriche attiche, siano essi a figure nere, secondo la tecnica più arcaica, siano essi a figure rosse, secondo quella che, capovolgendo i valori, ebbe inizio alla fine del VI secolo.

La kylix di Falerii, una delle più grandi esistenti, ci dà un bell'esempio del primo genere (*pagg. 72-73*). Nel centro un cantore, seduto sulla sua sedia, interrompe il banchetto per suonare un inno. Certo in lode

PARTE ESTERNA DELLA KYLIX DEL SUONATORE DI CETRA.

KYLIX DI SKYTHES - ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

di Bacco, come ci ricorda la grande ghirlanda di edera con i corimbi e le foglie stilizzate e la presenza del capronc, il *tragos* che diede il nome al dramma, che dopo il canto sarà sacrificato al dio. E infatti, se voltiamo la coppa, all'esterno, tra due grandi occhi epotropaici di buona fortuna, vedremo ripetuta da ogni lato l'immagine del dio stesso tra due Menadi danzanti. Bene osserviamo in questo vaso la convenzione del colorc del nudo, nero negli uomini, bianco nelle donne e la minuta tecnica dove tutti i particolari erano ottenuti col graffito. Nelle figure slanciate delle dan-

KYLIX DI PAMPHAIOS - ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

zatrici e nella precisione della stilizzazione dell'edera, vedremo un'arte più matura, che ha dato il massimo che da essa si poteva richiedere. La tecnica doveva perciò trasformarsi. Notiamo poi già in questa kylix la perfetta arte di questi vasai, nell'adattare la rappresentazione al tondo del centro del vaso. Lo spazio è sapientemente riempito e le varie parti vi fanno perfetto equilibrio.

Ciò è uno dei pregi principali di due maestri, dei quali il Museo di Villa Giulia possiede due opere firmate, Skythes e Pamphaios, maestri dei più antichi dello stil nuovo. Vedete l'occhio. Quale imperfezione di

disegno! Uno solo è disegnato schematicamente; ed è ancora, come nell'arte primitiva, rappresentato perfettamente di faccia nella testa di profilo. Ma queste ingenuità formali, come l'inesperienza del disegno, ad esempio, delle mani in Giotto, nulla tolgono alla grandezza della creazione artistica. Sia un giovane citaredo che tocca leggermente le sette corde della sua lira, quasi rapito dal suo stesso canto, sia il saggio Ulisse, che, come è cantato nell'Odissea, fugge dall'antro di Polifemo aggrappato sotto il ventre delle pecore; noi non sappiamo se più ammirare la fermezza del tratto, la sapienza della disposizione nel tondo o la calma serenità che da queste semplici figure pare sprigionarsi (*pagg. 74-75*).

Serenità che non manca neppure nei più tremendi episodi di selvaggia ira, come quello della distruzione di Troia, la Iliupersis, dove vediamo Neottolemo, il figlio di Achille, servirsi del corpo gentile di Astianatte, l'indimenticabile figlioletto di Ettore, per colpire il vecchio Priamo, rifugiatosi sull'altare di Zeus Herkeios, sporco di sangue. E i vecchi cortigiani cercano invano di difendere il Re con i bastoni, e una donna troiana si strappa la chioma. Anche questo cratere a colonnette fu trovato a Falerii, mentre la kylix di Skythes proviene dai recenti scavi di Cerveteri e quella di Pamphaios fu trovata nel 1916 nella necropoli di Todi. Di questa Iliupersis non conosciamo l'artista, però essa ha dato il nome a un pittore, al quale il Beazley ha attribuito una serie di vasi, appunto "*the Iliupersis painter*" (*pag. 77*).

In questo quadro noi vediamo più figure riunite in una scena movimentata; più schematica, ma non meno grandiosa, è quella di un altro cratere a colonnette trovato a Falerii. Herakles, deposto l'arco e il mantello, affronta ignudo, fidente solo nella sua forza sovrumana, il leone nemeo; sotto la poderosa stretta già la bestia si sente soffocare e invano tenta di liberarsi dando una terribile zampata sul capo dell'eroe. Lo schema è quello orizzontale, in cui Herackles e il leone lottano a terra: alla lotta assistono Iolaos e Athena. Nelle forme slanciate che ricordano la celebre coppa del Louvre col giovinetto Teseo che scende nei regni del Mare, il Savignoni ha giustamente trovato la mano di uno dei grandi maestri del principio del V secolo, Euphronios; il Beazley invece pensa a Myson, che sarebbe per lui l'autore anche della grande anfora del Louvre col rogo di Creso (*pag. 78*).

Se questa scena è ben chiara (e di tutti questi vasi non curiamo la parte opposta che porta pure sempre interessanti rappresentazioni) così non è quella di un altro cratere di Falerii, che pure appartiene all'arte attica di stile severo (*pag. 79*).

Due donne fuggono spaventate davanti a un uomo che si precipita dalla kline afferrando una spada. E sotto la kline una gamba indica un abominevole pasto umano. È la cena di Tieste, come pensò il Savignoni, senza poter però dare le prove della sua interpretazione o, come si crede abitualmente, Prokne e Philomela che fuggono l'ira di Tereus, al quale hanno dato a mangiare il figlio Itys? Abbiamo dunque il mito famoso del selvaggio amore del Re trace per la cognata Philomela, da lui mutilata della lingua, dopo la violenza, perchè non potesse parlare. E poi la rivelazione per mezzo di un ricamo alla sorella; il terribile disegno di vendetta per

CRATERE DELL'ILIUPERSIS - ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

il quale Prokne dimentica perfino l'affetto per suo figlio e la trasformazione dopo il misfatto, di Prokne in usignolo, di Philomela in rondine, di Tereus in upupa; come tanti secoli dopo doveva cantare Ovidio:

. . . . . i boschi l'una
ricerca, e l'altra nelle gronde annida;
e non cadono ancor dai loro petti
i segni della strage. Ei dal dolore
e dalla bramosia della vendetta
fatto veloce, nell'uccel si muta,
ch'ha la cresta sul capo, e come un'asta
lungo il becco protende e ti par ch'abbia
armato il volto ed upupa si noma....

CRATERE CON LE LOTTE DI HERAKLES COL LEONE NEMEO
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

CRATERE CON LA RAPPRESENTAZIONE DEL MITO DI PHILOMELA.
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

HERMES E LA TESTUGGINE - ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

Un mito invece del tutto ignorato è quello raffigurato nel fondo di una coppa antica di Falerii, ancora di stile severo. Un uomo (o Hermes?) fugge armato, inseguito da una tartaruga. Il vaso non è ben conservato; ma vi intravvediamo una grande abilità nella rappresentazione della figura di corsa, e una misteriosa poesia nella strana scena (*pag. 80*).

E veniamo a due vasi della serie di quei caratteristici bicchieri a forme animate detti *rhyta*. Il levriero di Villa Giulia è un modello di una naturalezza sorprendente: lo sguardo vivace, le narici umide, la bocca mobile (*pag. 81*). Sembra di vederlo re-

IL RHYTON A TESTA DI LEVRIERO
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

spirare. Non curiamo la decorazione del collare, dove sono rappresentati dei banchettanti, proprio di quelli che si dovevano servire di simili bicchieri, ma tutta la nostra ammirazione è per il modellatore del vaso, che anche più bello è reso da una mirabile vernice nera lucente. Davanti a tali prodotti comprendiamo perfettamente come non i soli pittori, ma i figulini stessi amassero talvolta mettere la loro firma: così l'autore dell'altro *rhyton* di Villa Giulia, a forma di astragalo, un osso che serviva a giocare. Egli è Syriskos e nella figura che presentiamo possiamo leggere chiaramente il suo nome, come pure ammirare non solo la perfetta modellatura del finissimo vaso, ma la decorazione con il leone, l'erote che vola con in mano rami e, dietro (*pag. 82*), una gran Nike. Per questo vaso si è espresso il dubbio che, anzichè un bicchiere, sia una scatola appunto per astragali da giocare; ma non ne vedo la ragione. Syriskos ha firmato questo solo vaso; ma è probabile sia da identificare con l'artista chiamato dal Hartwig " il Maestro del tralcio " per questa particolarità di disegnare tralci, decoratore di molti vasi, tra i quali la coppa vaticana di Edipo con la Sfinge. Egli è al confine tra lo stile severo a quello detto bello, e perciò un poco più recente dell'autore del *rhyton* a testa di cane, che tanto il Savignoni che lo Hoppin attribuiscono a un altro dei grandi nomi di pittori vascolari del principio del V secolo, Brygos.

IL RHYTON A FORMA DI ASTRAGALO, DI SYRISKOS
ROMA. MUSEO DI VILLA GIULIA.

E ormai ci avviciniamo alla metà del secolo e i vasi si moltiplicano e le loro figure sono sempre più magistralmente disegnate, e le scene mitiche sempre più interessanti, ma mescolate con molte di vita ateniese come in un vaso detto *stamnos* da Falerii (come i due rhyta), dove vediamo una caratteristica festa dionisiaca: l'idolo di Dionysos perikionios, vestito e adorno con rami e frecce e con innanzi la tavola delle offerte, riceve il culto di giovani fanciulle che attingono il vino; bell'esemplare di una ricca serie che ci ricorda la caratteristica cerimonia (*pag. 83*).

Un altro *stamnos* (della necropoli di Narce questo), splendidamente conservato ci riporta invece nel regno della poesia. Peleo, il padre di Achille, insegue Tetide mentre le Nereidi sue compagne fuggono spaventate verso il padre. Orbene, un vaso analogo della collezione Faina di Orvieto, e un altro pure di Orvieto ora a Boston, hanno la firma del pittore Hermonax, al quale quindi si può attribuire anche questo vaso, dove nel movimento e nel bell'insieme delle figure riconosciamo una notevole personalità artistica (*pagg. 84-85*). Non è possibile però credere, col Furtwängler, Hermonax autore del più grande e bello dei vasi greci di Villa Giulia, il grande cratere cioè con le danze delle fanciulle Ateniesi. Noto per il disegno del Reichhold può essere ora da noi ammirato in questa fotografia di due delle dieci danza-

STAMNOS COL CULTO DI DIONYSOS PERIKIONIOS
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

STAMMOS CON PELEO, TETI E LE NEREIDI
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

ALTRA PARTE DELLO STAMNOS CON PELEO, TETI E LA NEREIDI.

trici che si tengono per mano e si muovono graziosamente come intorno ad un altare (*pag. 87*). Vestono sul chitone un ampio mantello, (altre hanno il peplo), e danzano al suono del doppio flauto suonato da un'altra fanciulla. Si muovono, mentre echeggia il *parthenion*. Su questo cratere molto si è scritto; all'ipotesi del Furtwängler, il Beazley e il Frickenhaus hanno invece sostituito quella di un artista dal nome ignoto, autore, oltre che di questo vaso, dello stamnos con l'idolo di Dionysos di cui abbiamo parlato, e di molti vasi ancora: il *Maestro di Villa Giulia*, com'è ormai chiamato dagli studiosi. Singolare l'ipotesi del Hauser che pensò a una pittrice. Non è il luogo di discuterla. Accontentiamoci di ammirare queste fanciulle attiche, superbe nello sguardo e regali nel portamento.

Come è soave il ritmo che emana da questa ghirlanda di belle giovanette, che compiono danzando un sacro rito! Nel vaso dobbiamo segnalare anche il fregio che limita in alto e in basso la parte figurata, uno dei più fini creati dell'ornamentazione ellenica.

Non tutti i vasi però sono così disegnati nè tutti egualmente puri nel soggetto. Ad esempio questa kylix di Todi trovata insieme con quella di Pamphaios, dove una giovane donna scopre le bellezze del suo corpo a un vecchio libertino, atto che la leggenda ha immortalato e circonfuso di luce poetica nel noto episodio di Frine davanti ai giudici (*pag. 88*).

E veniamo al grande cratere a campana della fine del V secolo, con la rappresentazione dell'entrata di Herakles nell'Olympo. Athena, Aphrodite, Hera vi portano ricchissimi vestiti; Heracles ha un'attitudine di ritmo policleteo. Ricco è pure il trono di Zeus nel quale si nota un principio di prospettiva. Tutta la scena presenta una tecnica raffinata e perfetta, un disegno aggraziato che ci riporta alla fine del V secolo, subito prima i vasi di Meidias. La data ci è confermata dalla presenza delle iscrizioni che caratterizzano le figure (*pag. 89*).

Fidia era passato e con lui la grande schiera dei pittori decoratori delle sale, dei portici, dei templi di Atene, e il riflesso delle loro innovazioni aveva avuto influenza anche sull'arte delle ceramiche.

E ce n'è una serie tra esse, di cui il Museo di Villa Giulia possiede due superbi esemplari, provenienti da Atene, per le cui tombe questi vasi erano espressamente fabbricati; la serie, dico, delle lekythoi a fondo bianco. Su questo spiccano le figure disegnate e dipinte con colori soavemente belli. Sono tutte rappresentazioni funebri come quelle qui riprodotte, dove vediamo una gentile immagine di donna adattare le tenie a una stele sepolcrale, adornandola in onore del suo caro defunto. Ella veste sul candido chitone, un himation di color verde chiaro e compie la cerimonia con grazia infinita, rievocandoci la donna attica del periodo più splendido d'Atene antica (*pag. 90*).

Il pensiero si diletta a riandare quei tempi. Pensate: quando Skythes e Pamphaios erano vivi, quando con le loro mani creavano i bei vasi o li decoravano, proprio quelli stessi che noi possiamo toccare con le nostre mani, ammirare con i nostri occhi, Atene salvava la civiltà europea lottando e vincendo i Persiani. Milziade, Aristide, Temistocle erano vivi e operanti. Atene vedeva i barbari penetrare nella sua necropoli e distruggerla; e poi risorgeva più bella e

CRATERE CON LA DANZA DELLE FANCIULLE
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

KYLIX CON SCENA EROTICA - ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

più geniale ancora dalle sue rovine. Quando l'ignoto artista attico, che tanto stupirebbe di sentirsi chiamare " il Maestro di Villa Giulia ", fissava per sempre nel colossale cratere la danza soave delle Vergini della sua Atene, Fidia faceva sorgere il Partenone; Pericle improntava Atene della sua genialità; Sofocle creava i suoi drammi profondi; Erodoto segnava nelle sue storie le vicende del mondo antico; Socrate giovanetto si apparecchiava a diventare signore del pensiero. E tutti questi grandi possono aver visto questo stesso vaso, questo vaso che prima di partire per il lontano occi-

CRATERE CON HERAKLES NELL'OLYMPO
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

LEKYTHOS BIANCA CON RITO FUNEBRE
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

dente e finire tra gli Etruschi misteriosi può aver adornato la mensa stessa di Pericle!

Tutto questo circonda di singolare poesia queste fragili opere, ci rende reverenti nell'ammirarle, ci fa tremare le mani che le sorreggono. Ma, ripeto, io vorrei non saperlo; vorrei poter essere ignaro della loro storia, inconscio della loro origine e della loro antichità, per godere solo la loro grazia, la loro pura espressione; per convincermi che non è retorica, non è infatuazione di studiosi, collocarle tra i più squisiti prodotti dello spirito umano.

G. Q. GIGLIOLI.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

VASO CHIGI. *Notizie degli Scavi*, 1882, pag. 291 (Ghirardini); *Antike Dankmäler des Deutsch. Arch. Inst.* II, tav. 44, 45 (dis. Stefani); *Ausonia*, VIII, pag. 104 segg. (G. Cultrera).

KYLIX DEL CITAREDO. Savignoni, *La collezione di Vasi dipinti nel Museo di Villa Giulia*, in *Bollettino d'Arte*, X (1916), fig. 2; A. Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, pag. 54, n. 773.

KYLIX DI SKYTHES. G. E. Rizzo. *Il ceramista Skythes*, in *Monuments Piot*, XX, pag. 103 segg., tav. 6; Perrot-Chipier, *Histoire de l'Art*, X, pag. 580, fig. 331; Buschor, *Griechische Vasemmalerei*, pag. 151, fig. 111; Hoppin. *A handbook of Attik red-figured Vases*, II, pag. 412.

KYLIX DI PAMPHEIOS. G. Bendinelli. *Tomba con vasi e bronzi del V secolo a. C, scoperta nella necropoli di Todi*, in *Mon. Ant Lincei*, XXIV, col. 874, fig. 27; Hoppin, II, pag. 305.

CRATERE CON L'ILINPERSIS. T. Tosi in *Studi e Materiali*, III, pag. 159, fig. 1; F. Weege, in Helbig-Amelung, *Führer durch die Sammlungen Kl. Alt. in Rom*, II, pag. 364; Della Seta, pag. 65, n. 3578; Beazley in *Amer. Journ. Arch.*, 1916, pag. 152.

CRATERE CON LA LOTTA DI ERACKLES COL LEONE, Savignoni, fig. 4; Della Seta, pag. 57, n. 984; Hoppin, II, pag. 210, n. 20; Beazley, *Attic red-figured Vases in American Museums*, pag. 48.

CRATERE COL MITO DI PHILOMELA, Savignoni, fig. 3; Della Seta, pag. 64, n. 3579.

KYLIX CON HERMES E LA TESTUGGINE. Savignoni, pag. 12; Della Seta, pag. 62, n. 3591.

RHYTON A TESTA DI CANE. Savignoni, pag. 12, fig. 6; Della Seta, pag. 63, n. 867; Hoppin, I, pag. 140.

RHYTON AD ASTRAGALO. Savignoni, pag. 13, fig. 7, 8; Della Seta, pag. 63, n. 866; Hoppin, II, pag. 441.

STAMNOS CON DIONYSOS PERIKIONIOS. A. Frickenhaus, Lenäenvasen, in LXXII, *Winkelmanns progr.* (1912), pag. 8, n. 19; Della Seta, pag. 57, n. 983.

STAMNOS CON PELEO E TETI. Della Seta, pag. 99, n. 5241; Hoppin, II, pag. 36.

CRATERE CON LE FANCIULLE CHE DANZANO. Furtwängler-Reichhold, *Grieche Vasenmalerei*, I. pag. 80, Tav. 17-18 (dis. Reichhold); Beazley, in *Röm. Mitteil.*, 1912, pag. 286; 1913, pag. 125; Della Seta, pag. 65, n. 909.

KYLIX CON SCENA EROTICA. Bendinelli, op. cit., col. 886, fig. 32.

CRATERE A CAMPANA CON HERAKLES SULL'OLYMPO. Furtwängler-Reichhold, I, pag. 87. Tav. 20 (dis. Reichhold); Ducati, in *Memorie Accad. Lincei*, 1909, XIV, pagina 137; Della Seta, pag. 66, n. 2382.

LEKYTHOS BIANCA. Cultrera, in *Monum. Antichi Lincei*, XXIV, Tav. 16.

IL CONTRIBUTO DELL'INGHILTERRA ALLA MOSTRA DI PALAZZO PITTI.

Per lo studio della pittura italiana del Seicento e del Settecento, l'Inghilterra offre molti dipinti di grande importanza. Basta infatti ricordare che gl'inglesi, specie nel secolo decimottavo, consideravano " the grand tour " sul continente come una parte quasi necessaria dell'educazione d'un giovane gentiluomo; ed il numero più importante di questo programma era un soggiorno in Italia. Fra le opere acquistate in quell'occasione, e portate in Inghilterra in ricordo di quel viaggio, primeggiavano numerosi quadri di artisti del Seicento e del Settecento. D'altra parte, molti artisti italiani di quei due secoli andarono a soggiornare in Inghilterra, ed è quasi superfluo ricordare quanto strette divennero così le relazioni artistiche fra l'Inghilterra e, ad esempio, Venezia.

Il materiale ricchissimo allora raccolto, è però assai poco conosciuto: e ciò per varie ragioni. Prima fra esse è il fatto che la maggior parte delle opere di cui parliamo trovansi sparse per tutta l'Inghilterra, specie in ville inaccessibili senza personali presentazioni. S'aggiunga che in Inghilterra, come altrove, l'interesse anche dei cultori d'arte, è stato da lungo tempo orientato quasi esclusivamente verso i Primitivi. Verrà indubbiamente il giorno nel quale le cose cambieranno, e si comprenderà il vero significato artistico di questa meravigliosa epoca, finora tanto trascurata e poco apprezzata. Allora gli storici inglesi dell'arte, ricchi di siffatto materiale, potranno agevolarne lo studio in maniera efficace.

I dipinti oggi mandati dall'Inghilterra alla Mostra di Palazzo Pitti, la quale certo segnerà una nuova èra nello studio e nell'apprezzamento dell'arte italiana di questi due secoli, bastano a dare un'idea adeguata di quanto posseggono di quell'arte le raccolte inglesi.

Se cominciamo dal Seicento, c'imbattiamo sùbito in quel legame vivente fra l'Inghilterra e l'Italia che fu Orazio Gentileschi, artista che nel 1626 entrò al servizio di Carlo I, amatore e protettore dell'arte, e rimase in Inghilterra tutto il resto della sua vita. Il grande quadro di questo artista, " Lot e le sue figlie " (*pag. 93*), come tante altre belle opere italiane di quest'epoca, fu già attribuito al Velasquez nonostante il netto genuino stile del Gentileschi. Proviene dal castello poco conosciuto di Northwick Park nella contea di Worcester. Per la composizione assomiglia, pur non essendo identico, ad un altro quadro del Gentileschi collo stesso soggetto di cui parla il Sandrart, e che fu inciso da L. E. Vorsterman, quando ancora lo possedeva re Carlo I. Per la luminosità dei colori ed il carattere delle figure questa nobile opera ha forti affinità anche con un altro dipinto del Gentileschi, del suo ultimo periodo, " Il ritrovamento di Mosè ", dipinto per il

ORAZIO GENTILESCHI: LOTH E LE FIGLIE - BLOCKLEY (LONDRA)
COLLEZIONE E. G. SPENCER CHURCHILL *(fot. Alinari)*.

GUIDO RENI: NATIVITÀ DI SAN GIOVANNI - LONDRA
COLLEZ. H. HARRIS ESQ.

DOMENICO FETI: LA VITA CAMPESTRE – LONDRA
COLLEZ. BORENIUS *(fot. Alinari)*.

re di Spagna nel 1630, ed ora nel museo del Prado.

Di Guido Reni, artista per parecchie generazioni tanto ammirato dai collezionisti inglesi, vi è un quadro prestato dal signor Henry Harris. È una composizione di stile monumentale e dignitoso, assai differente dall'idea che si ha della pittura di Guido; ed ha per Firenze un interesse speciale, a causa della forte somiglianza, che a me sembra di vedere fra una delle sue figure e la Santa Elisabetta (N.° 395) della Galleria Palatina (*pag. 94*).

Come è noto, la quadreria di Hampton Court possiede una bella serie di Domenico Feti, venuta a Londra sotto Carlo I quando fu acquistata la collezione del Duca di Mantova. Ma altre opere dello stesso pittore sono state scoperte altrove in Inghilterra, fra cui un quadro di genere col titolo " La vita campestre " oppure " La filatrice " che anni fa ebbi io stesso la fortuna di acquistare. Una variante di questo soggetto, su tela, si trova al Louvre, mentre il quadro ora esposto a Firenze trovavasi dal XVIII secolo nella collezione Orléans, ed è, come indica anche il grande catalogo illustrato delle raccolte del Palais Royal, dipinto su tavola (*pag. 95*).

Un quadretto del " Buon Samaritano " prestato dal signor Thomas Bodkin di Dublino, è un esemplare grazioso di quelle interpretazioni affascinanti delle sacre Parabole in cui eccelse il Feti.

Quel notevole intermediario fra Nord e Sud che fu Jan Lys, che un tardivo riconoscimento viene finalmente elevando all'altezza del suo merito, è rappresentato da una scena di genere, proprietà del dottore J. S. Maynard.

Di Bernardo Strozzi, il quale al pari di Jan Lys, soggiornò a lungo a Venezia, vi è, prestato dal signor H. Kent, un poderoso busto raffigurante un uomo che tiene in mano una statuetta: motivo già frequentissimo nei ritratti cinquecenteschi; e infatti, qualcosa della semplicità e sobrietà del Cinquecento vi si ritrova ancóra (*pag. 99*).

Le collezioni inglesi d'arte antica hanno, in genere, meno opere della scuola fiorentina del Seicento che non di quella romana o bolognese. Per questa ragione il quadretto di Giovanni da San Giovanni, prestato dal signor Henry Harris e rappresentante, con colori freschi e seducenti, " Cristo al Tempio ", reca una nota insolita. Si noti che è dipinto a fresco, metodo usato più d'una volta da questo artista per quadri da cavalletto: esiste difatti nella collezione di Lord Methuen a Corsham Court, Wiltshire, preziosa per lo studio dell'arte secentesca, un quadro, la Madonna col Bambino, dello stesso autore e della stessa tecnica.

Questo a proposito dei dipinti del Seicento, venuti d'Inghilterra a questa mostra. Per quanto riguarda quelli del Settecento, è naturale che spicchi fra essi un gruppo importante di opere di pittori veneti. Prima di tutto, un piccolo ma notevolissimo quadro, proprietà del signor Bowyer Nichols, di Antonio Canale: una veduta di Roma, del primo periodo del maestro, eseguito con quella nobile schiettezza di disegno e leggerezza e larghezza di pennello che costituiscono le peculiari caratteristiche di questo primo fra i paesisti veneti (*pag. 100*).

Francesco Guardi, sebbene meno apprezzato del Canale dagli amatori inglesi fin-

POMPEO BATONI: RITRATTO DELLA MARCHESA BRIGNOLE
(LONDRA - COLLEZIONE COLNAGH

BERNARDO STROZZI: RITRATTO DI SCULTORE
LONDRA, COLLEZ. HARRY KENT.

chè viveva, è ormai tenuto in grande stima, e la mostra vanta di lui un vero gioiello nel quadro prestato dal signor Walter Burns (*pag. 101*). Esso rappresenta Papa Pio VI che, nell'occasione della sua visita a Venezia nel 1782, benedice, dalla Scuola di San Marco, la folla radunata in Campo San Giovanni e Paolo. Le parole non possono rendere la spiritosa fattura e l'atmosfera squisita di questo piccolo capolavoro. Ad esaminare le innumerevoli figure in quella folla, si resta stupefatti dalla sicurezza del

CANALETTO: PONTE ROTTO A ROMA - LONDRA
COLLEZ. BOWYER NICHOLS *(fot. Alinari)*.

FRANCESCO GUARDI: PIO VI BENEDICE IL POPOLO DALLA SCUOLA DI SAN MARCO A VENEZIA - LONDRA, PROPR. WALTER BURNS ESQ.
(fot. Alinari)

BERNARDO BELLOTTO: GESÙ CACCIA I MERCANTI DAL TEMPIO
LONDRA, COLLEZ. I. S. MAYNARD *(fot. Alinari)*.

BERNARDO BELLOTTO: FIGURE SOTTO UN PORTICO
LONDRA, COLLEZ. I. S. MAYNARD *(fot. Alinari)*.

G. B. PIAZZETTA: IL SACRIFICIO DI ABRAMO
LONDRA, COLLEZ. OWEN FENWICH *(fot. Alinari)*.

disegno di ciascuna di esse, per quanto piccolissime, come ad esempio quelle che appaiono sullo sfondo presso la porta della Scuola. Proprio in questo nitido disegno delle figure sta un sicuro criterio per distinguere le vere opere del Guardi da quelle dei suoi imitatori.

Il Canaletto *junior*, Bernardo Bellotto, figura qui non con una delle sue conosciutissime vedute di Dresda o di Vienna, ma con un paio di quadri, il soggetto di uno dei quali è del tutto insolito in lui. Esso infatti ci presenta " Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio ", mentre il quadro gemello ha per tema un semplice portico con figure in costumi del tempo (*pagg. 102-103*).

Questi due quadri, ora proprietà del dottor J. S. Maynard, furono dipinti per Stanislao Augusto, ultimo re di Polonia, alla cui corte il Bellotto fu pittore ufficiale. Essi sono ammirevoli tanto per l'invenzione architettonica, la quale rammenta in qualche modo quella dei Bibbiena, quanto per la profondità dell'aria e della

G. P. PANNINI: INTERNO DELL'ATRIO DI SAN PIETRO COLL'APERTURA DELLA PORTA SANTA - LONDRA, COLL. P. E D. COLNAGHI.

(fot. Alinari).

G. P. PANNINI: INTERNO DELLA BASILICA DI SAN PIETRO
LONDRA, COLLEZ. LANGTON DOUGLAS *(fot. Alinari).*

G. P. PANNINI: INTERNO DELLA CHIESA DI SANT'AGNESE A ROMA – LONDRA, COLLEZ. LANGTON DOUGLAS *(fot. Alinari)*.

luce e la disinvoltura del tocco.

Fra i figuristi veneti del Settecento, ritroviamo il Piazzetta con un quadro importante, proprietà del signor Fenwick-Owen, " Il Sacrificio d'Abramo ": motivo che per questo artista fu fonte inesausta d'ispirazione, come attestano le moltissime versioni che egli ne ha date (*pag. 104*).

Dalla collezione di Sir Herbert Cook a Richmond, abbiamo ottenuto un caratteristico Pittoni, " Il Sacrificio di Polissena ", variante del quadro omonimo al Louvre dello stesso autore e con qualche punto di contatto anche col " Rifiuto di adorare gli idoli " del Pittoni inviato alla Mostra di Firenze da Milano (*pag. 108*).

Anche fra le opere del Settecento romano mandate dall'Inghilterra, vediamo esemplari di straordinario interesse.

Figura fra di essi il Pannini non, come d'ordinario, pittore di rovine classiche, ma come una specie di Guardi romano in un magnifico " interno dell'atrio di San Pietro " affollato di gente per la cerimonia dell'apertura della Porta Santa: opera prestata dal signor Otto Gutekunst. È questo un lavoro d'altissimo valore, una delle più stupende fra le opere dell'artista (*pag. 105*).

Anche i due quadri rappresentanti l'interno delle chiese di San Pietro e di Santa Agnese, prestati dal signor Langton Douglas, sono esemplari perfetti, di singolare importanza (*pagg. 106-107*).

D'inaspettata bellezza si può anche dire il ritratto della marchesa Brignole moglie di Girolamo Durazzo, ultimo Doge di Genova, dipinto da Pompeo Batoni a Roma nel 1876 e prestato dal signor Gutekunst (*pag. 97*): qui l'artista si presenta non come produttore accademico di composizioni storiche o mitiche, della grande maniera tradizionale, ma come uno splendido pittore che nell'arte del " portrait d'apparat " non ha niente da temere nei confronti di un Roslin o di un Drouais.

TANCRED BORENIUS.

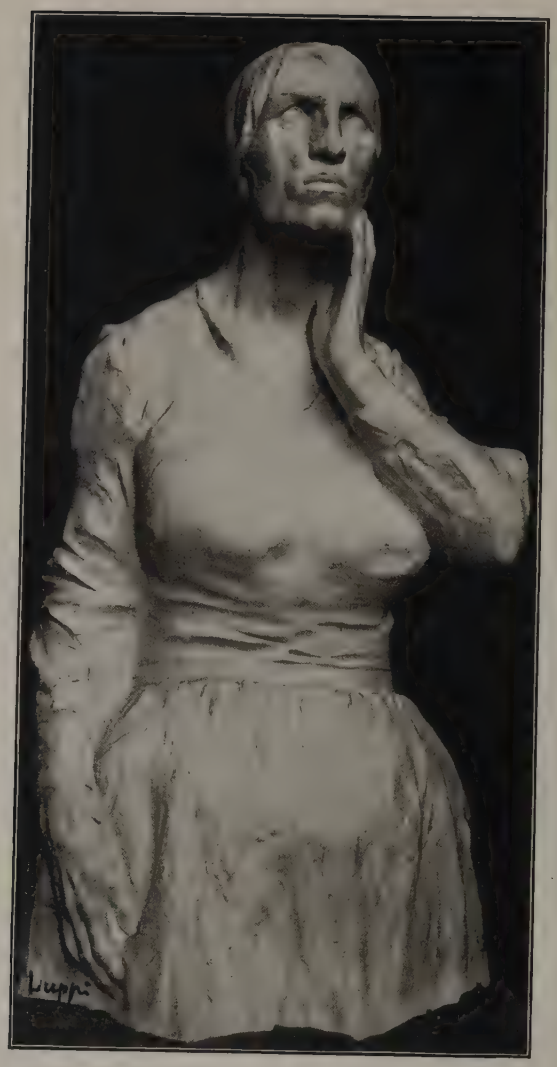
G. B. PITTONI: IL SACRIFICIO DI POLISSENA - LONDRA COLL. HERBERT COOK (*fot. Alinari*).

ERMENEGILDO LUPPI: AUTORITRATTO (1916)
FIRENZE, R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.

LO SCULTORE ERMENEGILDO LUPPI.

Il risorgimento della nostra scultura, tutti lo vedono e nessuno lo studia. Questo forse avviene perchè a nessuno o a pochissimi dei " giovani " davvero nuovi o, meglio, che più gagliardamente sentono l'antico e in esso si rinnovano, è stato ancora commesso un pubblico monumento il quale affermi all'aperto questa loro volontà e potenza e li riveli agl'increduli e ai distratti. Siamo riusciti a farne ammettere alcuni

ERMENEGILDO LUPPI: "VISIONI DEL PASSATO" (1913)



ROMA, R. GALLERIA D'ARTE MODERNA.

nella Galleria nazionale d'arte moderna: il "Perdono" dell'Andreotti, la "Maternità" del Maraini, il "Torso di donna" del Minerbi. Più oltre, per ora non si va. E nelle esposizioni la confusione continua, allegra e caritatevole.

Per misurare questo risorgimento, bisogna riandare con la memoria, senza affaticar gli occhi, a quello che significava scultura in Italia trenta e quarant'anni fa: ai pupi da presepio che gli Ximenes e gli Zocchi e i Biondi e i Cifariello ingrandivano col pantografo e poi chiamavano, in Italia e in America e nei Balcani, statue monumentali. Smarriti nel verismo e in quel lungo e triste equivoco tra realtà e verità, tra verità e sincerità, in cui l'arte si confuse con la morale e gli ultimi epigoni della scultura neoclassica e dell'Accademia di San Luca, Tenerani o Tadolini, non erano criticati pel loro languore di echi, ma quasi per la loro disonestà a non voler dire e

ERMENEGILDO LUPPI: SENZA SOLE (1914) - FIRENZE
R. GALLERIA D'ARTE MODERNA.

rispettare la verità, quelli scultori perdettero anche le loro qualità native e minute d'osservazione, gonfiandosi, senza stile, in opere più grandi di loro. Costantino Barbella che restò pago alle statuette di terracotta e agli aneddoti paesani, scomparve nell'ombra di quelli omoni a cavallo dei quali le gualdrappe con tutte le loro frange e fiocchi, le rotelle agli speroni con tutti i lor denti, incutono anche oggi reverenza al pubblico domenicale raccolto lì sotto ad ascoltare la banda. Eppure gli autori di questi miracoli non valevano più di lui che si riattaccava modesto ai Sammartino, ai Mosca, ai Gori, autori svelti ed espressivi delle mille figurette dei presepi napolitani.

Firenze è la patria dei tre Zocchi, Emilio, Cesare e Arnaldo. Ma da Roma in su, in regioni cioè dove la scultura monumentale può ancora ritrovare una tradizione se non una scuola, s'incontrano ancora in quelli anni tristissimi per l'arte alcune poche

ERMENEGILDO LUPI: STUDIO 1920.

statue degne anche oggi di considerazione, anzi di lode: a Milano il recluso "Napoleone terzo" del Barzaghi, a Venezia il "Goldoni" del Dal Zotto, a Bologna il "Re Vittorio Emanuele secondo" del Monteverde, ad Aquila l' "Ovidio" del Ferrari, a Firenze il "Cavour" del Rivalta, a Roma il "Garibaldi" del Gallori e il "Carlo Alberto" del Romanelli, tutti scultori usciti, per fortuna loro, da un insegnamento ancóra serio e tradizionale che contenne, almeno in queste opere, il pettegolo sgraziato disossato gesticolante verismo venuto in voga.

Nell'alta Italia però la così detta scultura pittorica o impressionistica diffuse, da Milano e d'attorno al Grandi, un contagio anche più pericoloso, disfacendo i corpi e ammaccandoli a colpi di chiaroscuro, fino alla catastrofe e a Medardo Rosso i cui schizzi colati in cera o in bronzo continuano, da venti o trent'anni, a girar l'Europa tra i disperati lamenti del loro autore che non ritrova più in nessun museo e in nessuna esposizione la luce o la mezza luce in cui aveva intravveduto la sua fetta di vero. La scultura monumentale e la scultura a tutto tondo parvero morte. Non si trovavano più a Milano o a Torino che due o tre scultori capaci di modellare in marmo con le loro mani. Ma i bisogni pratici hanno in ogni secolo salvato l'arte dai capricci e dalla decadenza. Di monumenti se ne dovevano pure erigere. E allora mentre tutte

ERMENEGILDO LUPPI: ANIME SOLE (1919).

ERMENEGILDO LUPPI: IL VOLTO DI GESÙ (1920)
ROMA, R. GALLERIA D'ARTE MODERNA.

le leggi dell'architettura erano abbandonate anzi disprezzate dagli scultori, proprio in un paese dove da Niccola pisano ad Antonio Canova non s'era mai veduto uno scultore che non fosse anche architetto, anzi che non fosse o si vantasse d'essere prima architetto, si venne fatalmente a ritentare questo studio: pensare basamento e statua in un sol blocco, studiandone con continuità l'equilibrio dei pieni e dei vuoti, le

ERMENEGILDO LUPPI: BOZZETTO DEL MONUMENTO SUL MONTE BERICO AI VICENTINI CADUTI IN GUERRA (1921).

MICHELANGELO: ABBOZZO DELLA PIETÀ - ROMA PALAZZO RONDANINI *(fot. Alinari).*

sagome, il chiaroscuro. Era quello che per secoli avevano fatto tutti gli scultori. Il tentativo, sebbene le difficoltà ne fossero aggravate dall'ignoranza, come ho detto, od oblio dell'architettura, riconduceva senza volerlo la scultura alle sue origini. Nuovamente cioè la scultura all'aria aperta, la così detta grande scultura, salvava l'arte. L'esempio più bello e più maschio di queste prove fu il bozzetto di Leonardo Bistolfi pel monumento a Garibaldi in Milano, il bozzetto che fuso in bronzo è nella Galleria milanese d'arte moderna. Naturalmente, nel concorso esso non fu prescelto, nè giureremmo che il Bistolfi avrebbe saputo mantenere al monumento eseguito la lar-

ghezza e il peso e la solennità delle masse ben piantate nel suo bozzetto. Per capire la profondità e la durata della crisi, si confrontino in Torino il monumento al conte di Cavour scolpito da Giovanni Duprè nel 1873 dove ormai le statue sono appoggiate su architetture stanche e indifferenti senza più nesso, e il monumento al principe Amedeo modellato da David Calandra nel 1902 dove ogni tradizionale forma architettonica è rifiutata e, nonostante le minuzie realistiche e il tumulto delle sculture nel basamento, l'opera cerca d'essere, piedestallo, bassirilievi, altirilievi, statua, d'un sol getto, una cosa sola.

Presto da quelle ricerche d'unità in cui il Bistolfi e il Calandra con un'ostinazione poco italiana e un poco provinciale si sforzavano a restare fuori dalla tradizione e a ricreare il mondo dal caos a colpi di genio, e il genio non c'era, essi tornarono coraggiosamente a mettersi in riga: il Calandra nel 1909 col monumento bresciano a Giuseppe Zanardelli, il Bistolfi nel 1904 col monumento genovese al senatore Orsini chiamato " La croce ". Ma non devo dir qui le fasi del loro ravvedimento.

Qui vorrei finalmente parlare di Ermenegildo Luppi scultore modenese; e mi scuso se per dire di lui sono partito tanto di lontano.

Il fatto si è che egli venne all'arte appunto in quel torbido periodo di pentimento e di pigro risveglio, quando la scultura ritrovando sè stessa e la sua pienezza e saldezza manteneva ancora, qua e là, le scolature, le scorie, i riccioli, le schiume del suo errore veristico, del suo errore impressionistico. E queste titubanze e questi residui sono in lui più visibili che negli altri scultori, presso a poco, della sua età, lo Zanelli, il Selva, l'Andreotti, il Dazzi, il Graziosi, il Baroni, perchè egli ha avuto, pel suo carattere e pei casi della sua vita, uno sviluppo più lento degli altri, tanto che ancóra, creata con la " Pietà " nel 1921 la sua scultura per adesso migliore e maggiore, non s'è liberato interamente da quei dubbi e da quei ricordi.

Nato a Modena nel 1877, condiscepolo di Giuseppe Graziosi in quell'Accademia di Belle Arti, venne a Roma nel 1901, vinto il pensionato Coletti. Aveva fatto lo stuccatore; a Pietrasanta in Lunigiana aveva fatto lo scalpellino; a Volterra aveva lavorato l'alabastro; s'era piegato, a Firenze, per gli antiquarii a modellar cose e cosuccie che dovevano parere antiche. Questa durissima vita senza riposo gli sta ancóra scritta in quelle mani da artigiano col lungo pollice che sembra disarticolato, nel volto stanco ed emaciato, incorniciato da una barbetta già brizzolata, negli occhi tondi neri piccoli, scavati ed inquieti come se aspettino sempre di vedere riapparire sulla porta il bisogno che risospingerà l'artista fuori dal suo studio in cantiere a sbozzare marmi, sui palchi a intridere e a modellare stucchi, tanti metri in una giornata. I primi mesi di tranquillità, se non d'agiatezza, gli vennero appunto quando a Roma nel 1908 gli fu affidata una parte della decorazione dell'Istituto agricolo internazionale a Villa Umberto.

Era stato a Firenze due anni, nel 1906 e nel 1907. – Donatello m'ha salvato, – dice ancóra, ma guardò anche Michelangelo come oggi prova la sua " Pietà ". Non è uno studioso, si badi; e quelli antichi li guardava

ERMENEGILDO LUPPI: LA PIETÀ (1921).

ERMENEGILDO LUPPI: LA PIETA
PARTICOLARE

con molti sospiri come il povero dalla via guarda il banchetto del favoloso epulone.

Davanti alle opere degli antichi l'attenzione dei giovani artisti si atteggia variamente. V'è la superficiale snobistica attenzione dei seguaci della moda, qualunque sia la moda; e questi non vedono niente, prendono l'accento ora inglese, ora toscano, ora parigino, ora veneziano, indifferenti e infedeli, e ti si presentano come cameriere con le vesti smesse dalla padrona, male assestate sui loro corpi goffi: eppure tra gli " amatori " possono trovare chi, dilettandosi di amori ancillari, per poco li ammiri e li esalti. Sono, alla fine, i più, specie in tempi di restaurazione. V'è poi l'attenzione meticolosa, incapace e stonata dei copiatori, tutti occhi, e può piacere per la sua umiltà: ma l'arte è ancora lontana. V'è anche l'attenzione dell'artista che domanda agli antichi d'insegnargli quanto è insegnabile del loro mestiere: alunni che potranno col tempo diventare maestri, almeno perchè si sono accorti di questa verità lungamente trascurata, che non basta essere sinceri per essere capaci: quel che in letteratura si chiama la prosa dei professori: ma l'anima è ancora lontana. V'è infine la commossa e ardita attenzione dell'artista creatore, capace di disobbedienza, che nello specchio degli antichi cerca di discernere la propria immagine, e li adora ma non li teme, nemmeno quando s'è accorto della sua statura in confronto a quella dei giganti. Qui la lezione artistica s'eleva a lezione morale; la lezione di mestiere, a lezione di vita. " E venduto un poderetto ch'egli aveva a Settignano, di Fiorenza partiti (Brunellesco e Donatello) a Roma si condussero: nella quale, vedendo la grandezza degli edifizi, e la perfezione de' corpi dei tempii, stava astratto che pareva fuor di sè, " con quel che segue.

Ermenegildo Luppi, è, nella sua misura, uno di questi artisti capaci. A Firenze era naturale che egli amasse Donatello, il più vivo e vario e mosso e vibrante di tutti gli scultori del quattrocento toscano. Da lui apprese la necessità di studiare il vivo carattere delle figure, di sceglierne i tratti essenziali e di accentuarli con sobrietà di gesti. Michelangelo t'agita prima la fantasia, poi il cervello. Donatello si richiama prima alla tua memoria, poi al tuo cuore. Il David o il Prigioniero non l'hai mai veduti, prima: Michelangelo te li fa immaginare e ricordare per sempre, così che finirai a ricondurre anzi ad innalzare la realtà a lui. I bambini invece che danzano sulla Cantoria di Santa Maria del Fiore o sul pulpito di Prato, le donne che piangono e urlano sul Cristo morto di Padova, tu li hai veduti e li ricordi, così che, anche prima d'ammirare l'arte, la riconduci alla realtà da te veduta, goduta o patita. Per questo il Luppi amò il Donatello, e quest'amore l'aiutò a rivelare la propria anima pesta dal lungo esilio nella povertà e intormentita. Ed ecco, tra il 1913 e il 1919, le sue prime figure: " Visioni del passato ", " Senza sole ", l'Autoritratto " Anime sole ".

Guardate i volti, e le bocche dalle labbra disegnate, e le mascelle prominenti serrate nello sforzo di non piangere, e le ali aperte delle narici, e le occhiaie fonde sotto le arcate ciliari, e vi troverete un'eco, ahi quanto affievolita, del gran fiorentino e delle sue sculture tragiche. Ma ho detto quanto del realismo e insieme dell'impressio-

ERMENEGILDO LUPPI: BOZZETTO PER UN GRUPPO DELLA "PIETÀ" NEL CIMITERO DI BRESCIA (1922).

nismo contemporaneo pesassero ancóra, in quel torbido periodo dell'arte nostra, su Ermenegildo Luppi. Le chiome infatti e il drappeggiare sono ancóra pittorici e approssimativi. Ancóra braccia, mani, piedi, pur rivelando lo studio dell'ossatura, sono flosce, sanno di creta, rientrano in quella stanca pratica che i francesi chiamano "faire blond", della quale pratica il più tipico esempio è, nell'opera del Luppi, la testa di "Gesù". I piedi del contadino nel "Proximus tuus" d'Achille d'Orsi sono modellati più saldamente e nettamente dei piedi di questa vecchia nel "Senza sole" del Luppi: tra l'uno e l'altro è passato il contagio della scultura da pittore. Ma già il torso della giovanetta cieca nelle "Anime sole" è più semplice e sodo. V'è qui, specie nella sorellina che ha piegato il capo sulle ginocchia di lei, un ricordo della sobrietà fiamminga terribile e un poco legnosa, che il Luppi ha potuto ammirare alle Biennali Veneziane nei quadri del Laermans. Siamo al 1919. La "Pietà" è del 1921.

La composizione ricorda da vicino l'abbozzo di Michelangiolo nel Palazzo Rondanini. Ma di Gesù gelido esanime il torso è qui eretto e sostenuto dalla Madre genuflessa, e le gambe sono distese, abbandonate l'una contro l'altra, un piede sull'altro, ben morte. La composizione è solida, equilibrata, studiata da ogni lato, memorabile; e i due volti sono avvicinati con un'arte sicura ed amorosa, con una ricerca esemplare del chiaroscuro. Tutto il cada-

ERMENEGILDO LUPPI: ANGOSCIA (1922).

vere ignudo è reso con fermezza e sobrietà di stile, e la stessa lunghezza delle gambe, se è eccessiva confrontata al vero, non lo è nella linea del gruppo monumentale dove ben s'aggiusta all'eccessiva altezza della Madonna, dalle ginocchia in su. Forse qualcosa di meccanico è nelle mani modellate così a canna, nodo per nodo. Ed è da criticare quello stanco e svenevole modo di modellare la capellatura, e quelle ciocche di capelli che escono minute e troppo vere dal manto sul capo della Madonna. La stessa incertezza è nelle pieghe: per farle semplici e poche, il Luppi le ha aggiustate e impoverite, tanto quelle della sindone sotto il corpo del Redentore, quanto le quattro che cadono parallele a destra di chi guarda, giù dallo spigolo del masso di base. Già nella retorica statua della "Poesia" modellata dal Luppi pel monumento a Vittorio Emanuele sul Campidoglio si vedeva questo difetto, con un lontano ricordo delle pieghe rigide ed arcaicheggianti dello Zanelli; ricordo lassù quasi giustificato. Qui nella "Pietà" il difetto è minore; ma il problema sembra ancóra, più che risolto, evitato.

Comunque le qualità di stile, l'infrangibile unità e il maestoso vigore di questo gruppo, e l'emozione che ne emana senza veemenze rettoriche, solenne, sincera, profonda, continua, fanno della "Pietà", modellata per la tomba della famiglia Pomiglio in Francavilla al mare, una delle poche sculture monumentali e memorabili che la giovane arte italiana ci abbia dato in questi anni. Nè saprei, fuori d'Italia, che opporle.

Ermenegildo Luppi dovrebbe dunque, voltandosi indietro e considerando l'opera sua rara ed intensa, non titubare più, come ancóra tituba e s'affloscia nel bronzo "Angoscia" esposto quest'anno a Venezia. Per rivelare tutto sè stesso, ha bisogno d'ispirarsi a temi dolorosi, anzi religiosi come questo. Egli è un patetico, ansioso di confessarsi: ma non sa gridare. Il suo dolore vuole essere espresso da bocche mute, rassegnate al silenzio, impietrite da questa rassegnazione al destino. Se la Chiesa romana volesse tornare a considerare l'arte come il più efficace mezzo di governo e di propaganda, come il più sicuro conforto che la fede possa per la via dei sensi dare al dolore, dovrebbe riconoscere in Ermenegildo Luppi il più sincero e profondo, oggi, dei suoi scultori. Ma, in un'epoca senza miracoli, questo miracolo, per quanto noi si dica e si faccia, forse non avverrà. E la separazione tra la chiesa e l'arte moderna durerà ancora molti anni, con danno della Chiesa e con danno dell'arte.

UGO OJETTI.

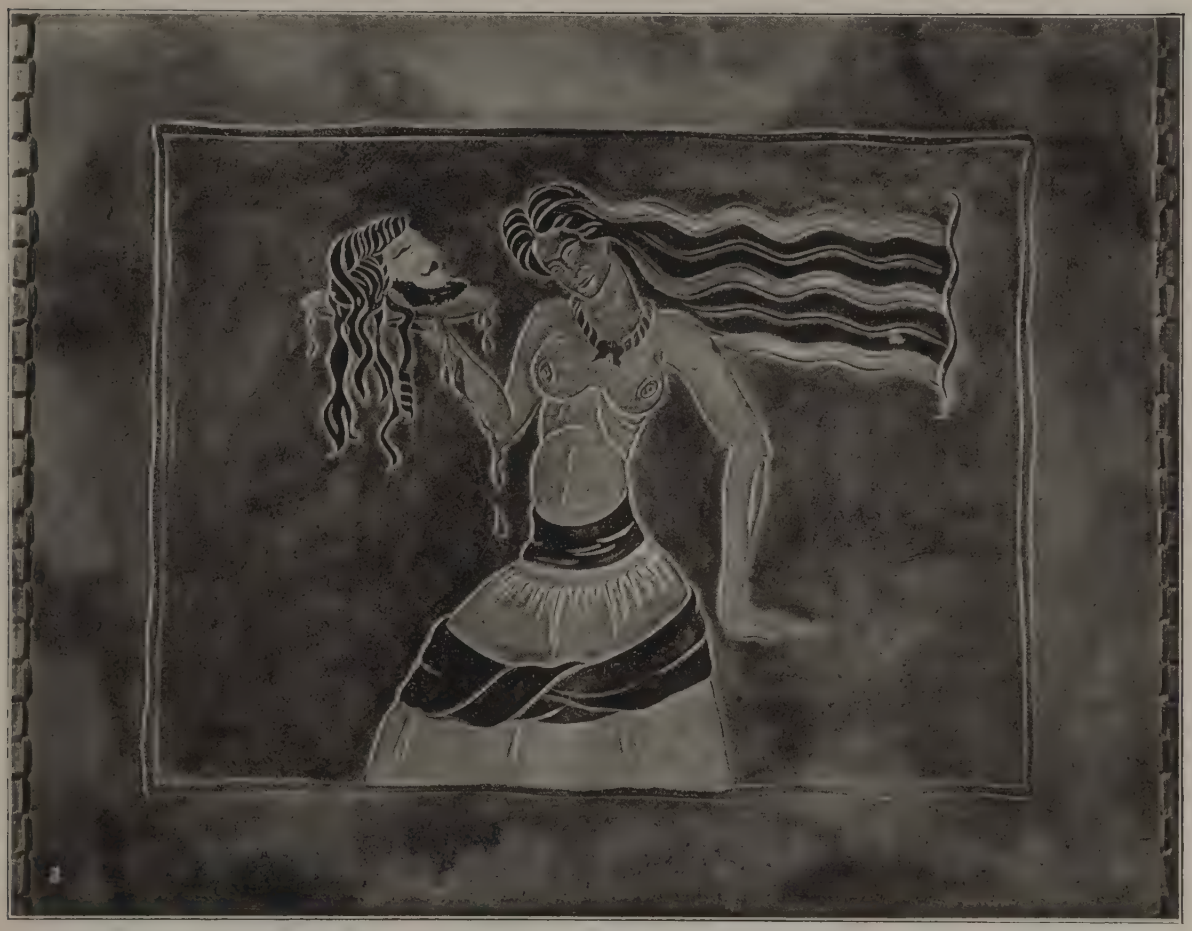
MARIO SOTGIA-ROVELLI E I SUOI CUOI.

Ho sempre creduto che la nostra civiltà estetica e in genere tutta la civiltà italiana fosse un miracoloso prodotto empirico e intuitivo. L'ho anche scritto più volte nella speranza di fare un po' di luce intorno alle idee sull'insegnamento artistico. Ma non credo con ciò, nè oserei sperarlo, di aver menomamente smontata la sicumera dei dottori di critica, e la loro pretesa di estrarre, precisa fino al millesimo, la radice quadrata di ogni opera d'arte e d'ogni artista.

Il pedagogismo delle arti come ci è venuto dal Nord è la miglior prova dell'incapacità di cotesta gente a comprendere il processo della creazione artistica quale deriva dal divino dono dell'intuizione.

Da noi si fecero sempre le cose alla bòna, anche se alla grande, e nelle botteghe degli antichi maestri, anche quando fra una burla e l'altra, senza quasi addarsene, gli scolari apprendevano la pratica per creare de' capolavori, ci si stava come a veglia. Senonchè c'era in quelle qualcosa che spesso manca nelle regolamentate scuole d'oggi: c'era un maestro con tanto di personalità e di temperamento. Un artista autentico e un uomo intero.

Noi italiani, ormai è risaputo, si campa d'aria, come i camaleonti negli antichi trattati di storia naturale, e i professori di Germania e d'Inghilterra che han voluto analizzare al microscopio o co' reagenti la no-



MARIO SOTGIA-ROVELLI: RILEGATURA DI LIBRO.

stra civiltà per estrarne la formula e ripeterla a lor agio ("a colpo" dicono a Firenze del vino affatturato), non ci han capito un acca.

Il solo fra gli scrittori stranieri che abbia veduto più chiaro in questa imbrogliata faccenda della psiche italiana è stato si capisce, un artista: lo Stendhal. Ma il peggio è che que' tali signori che vengon qui a studiare come si fa a far Giotto o Michelangiolo, con la loro faccia arcigna e i loro occhiali a stanghetta, ai più ingenui fra di noi l'han data a bere.

Ma c'è ancora da sperar bene. Nonostante tutto la sostanza elementare della nostra gente si rimuove ancora alquanto vigorosamente e mostra d'essere intatta; sì che c'è il caso che se ne possa ricavare in un futuro non lontano un altro buon dato di eroi, di santi, di artisti e magari di avventurieri co' fiocchi.

Tutto ciò – e non parrà strano nè vano a chi sa intendere – a proposito di Mario Sotgia-Rovelli, artefice di cuoi, come direbbe il d'Annunzio. Artefice raro; anzi, oggi come oggi, unico nel suo genere, io

MARIO SOTGIA-ROVELLI: RILEGATURA DI LIBRO.

MARIO SOTGIA-ROVELLI: RILEGATURA DI LIBRO.

MARIO SOTGIA-ROVELLI: RILEGATURA DI LIBRO.

credo; da non confondersi, comunque, co' soliti stampinai dell'antico, diffamatori del nostro buon nome artistico.

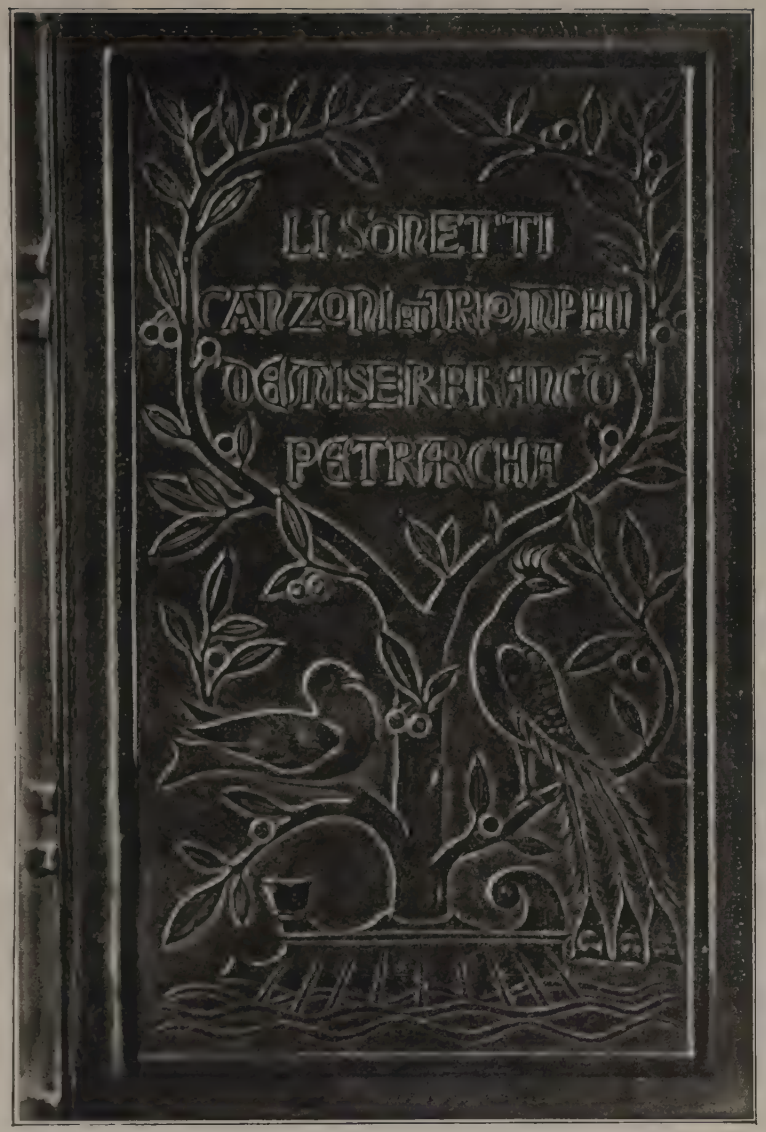
Mario Sotgia-Rovelli, artista e uomo libero, fra quelli che io conosco è il più fiero e il più aristocraticamente libero. È quel che si dice un refrattario. È sardo, ch'è tutto dire. Sardo nella taglia breve e sdutta, negli occhi acuti e forti, nei gesti energici. Lui di Cagliari io di Livorno, conoscerlo e intenderlo fu tutt'uno. Gli uomini che han nelle vene il salmastro del mare, da qualunque paese essi vengano di questo beatissimo bacino mediterraneo, hanno una vaga ma sicura affinità, e non corrono rischio di fraintendersi.

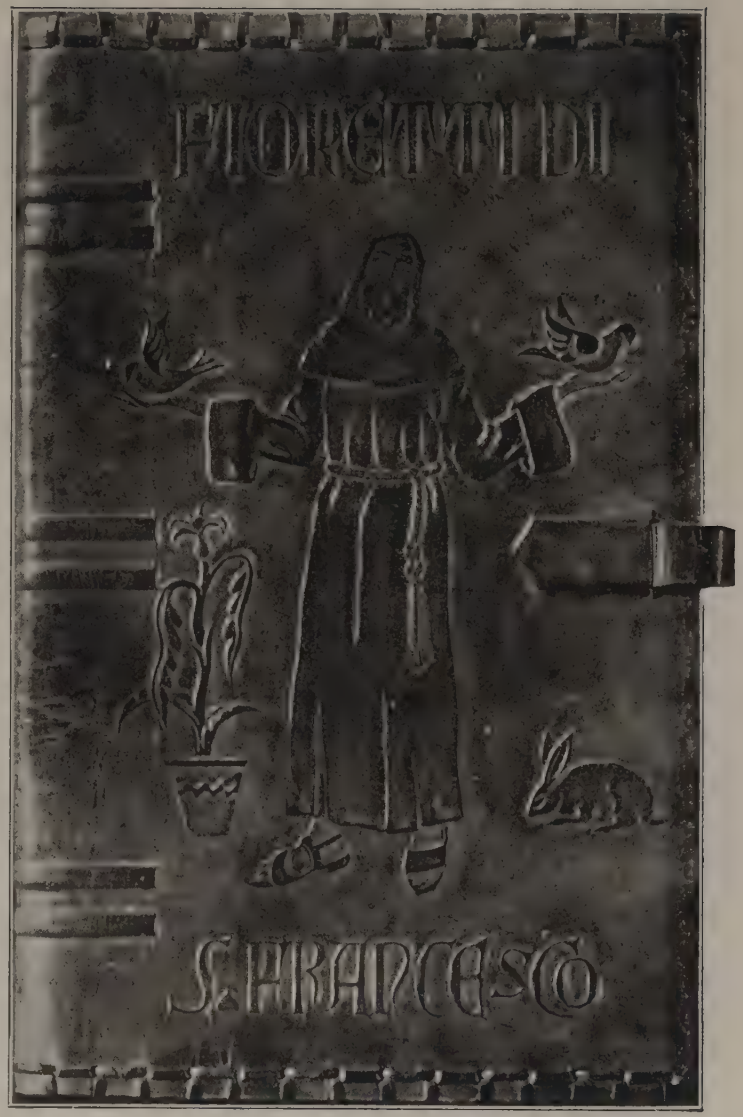
Semmai, a me, che oramai levigato dalla cultura un po' sono, quel che mi stizzisce nel Sotgia è che se una cosa non la pensa o non la crede da per sè, non c'è caso di convincerlo. Neppure a dirgli che anche nel tal libro del tal autore autorevolissimo si dice a quel modo si riesce a far breccia su lui. Ci vuol altro per impressionarlo!...

Non che egli sia un fatuo dispregiatore delle buone lettere, come pur ve ne sono fra i pittori e scultori, ma è di coloro che prelibano i grandi autori con la voluttà sobria con la quale la gente di campagna companatica i cibi sostanziosi. E così fanno meglio sangue. Ha letto tutto Balzac; ha un culto per lui, ma... non ne condivide

MARIO SOTGIA ROVELLI: RILEGATURA DI LIBRO.

MARIO SOTGIA-ROVELLI: RILEGATURA DI LIBRO.





MARIO SOTGIA-ROVELLI: DUE RILEGATURE DI LIBRO.

le idee. Il suo autore preferito è il Wilde delle " Intenzioni ", col quale s'accorda la sua inclinazione per una bellezza singolare e aristocratica.

Come il Sotgia si sia fatto è un enigma anche per lui, credo. Quando vorremo spiegarci la formazione di un artista dovremo pur sempre fare una larga parte a ciò che il Vasari chiamava l'influsso delle stelle. Il Taine, tenendosi più al sodo, com'era del secol suo, ci parla invece di caratteri di razza. Credo che l'uno e l'altro abbian ragione.

Vi è difatti una specie di genialità manuale che posseggono in particolar modo i Sardi, cotesta gente ingegnina che, rimasta per propria fortuna in disparte dal gran bailamme industriale, specie nelle campagne fa tutto da sè, e lo fa bene e lo fa con gustosità e con gusto, ossia con arte. È un'agilità, la loro, nella quale i nervi della mano e quelli del cervello procedono di perfetto accordo, che quasi non si saprebbe dire se sia questo a guidar quella o viceversa. È un dono naturale, ma educato nella sequela delle generazioni, come il senso musicale dei Napoletani. L'ebbero un tempo, per quanto raffinato da tutta una civiltà, i Fiorentini e l'avrebbero tuttavia, se non lo impiegassero male nell'arte della contraffazione.

Il Sotgia ha cominciato a lavorare il cuoio quasi per caso, senza avere neppure lui un'idea di poter arrivare dov'è arrivato. Il primo lavoro che fece fu un piccolo fregio sopra il portafoglio di un amico. Ed ha progredito volta a volta, ad ogni lavoro nuovo che faceva, per una specie di crescenza naturale, con quel buono empirismo italiano che dicevo, il quale oggi è così tanto mortificato e compromesso dalla mentalità dei compilatori di manuali, precettisti e teorici d'ogni risma.

La sua tecnica e il suo arsenale son semplicissimi: con un ferretto in guisa di piccolo scalpello un po' arcuato modella il cuoio inumidito. Con un po' di chimica ch'egli conosce è riuscito ad ottenere delle combinazioni coloranti che trasformano il cuoio in una materia ricca e piena di risorse decorative, che dà l'idea volta a volta della tartaruga, del bronzo ricco, delle pietre dure.

In quanto alla forma delle sue decorazioni, il Sotgia è un po' figlio del secolo: di questo secolo enciclopedista ed eclettico pieno di treni che vanno per tutti i versi – sì che non si sa dove sien la partenza e l'arrivo veri – di migliaia e migliaia di telefoni e di telegrafi che parlano e scrivono tutt'insieme e di cervelli che pensano ognuno per conto proprio e in modo diverso.

Prima, anche in arte, c'era la sua brava gerarchia e le arti decorative splendevano del riflesso dei grandi fari. Era l'architettura, specialmente, quella che alimentava le forme decorative.

Ma il povero artista moderno deve far tutto da sè e deve inoltre difendersi... dalla cultura. Con tante suggestioni, tante teorie, tanti articoli e tante riproduzioni fotomeccaniche e tante esposizioni, con tutti i tesori che gli giungono ad ogni istante da tutti i punti cardinali dell'orbe intellettuale, egli rischia, talvolta, di morir di fame, come l'asino di Buridano.

Quale bussola può servire a guidare un artista in mezzo al *mare magnum* della cultura estetica contemporanea? Molti – i più

MARIO SOTGIA-ROVELLI: DUE "IMPRESE" PER RILEGATURE.

deboli – ci perdon la testa e finiscono per procedere a zig-zag, come gli ubriachi, a seconda del vento che tira dalle riviste e dai cenacoli più o meno di avanguardia. Altri, come Ulisse e i suoi in cospetto di Scilla e Cariddi, per sottrarsi a tante Sirene si tappan gli orecchi con cera così spessa e copiosa da esser completamente sordi ad ogni voce del passato e del presente, impoverendosi col vivere tutti chiusi in sè stessi, consumando i proprii succhi vitali, come tante chiocciole rinchiuse nel guscio. E cotesta è l'anemia di quell'arte poveraccia, senza babbo nè mamma, che oggi si chiama l'arte " spontanea ".

Altri, infine, si tolgono a prestito nel Pantheon dell'arte antica, facendosi guidare nella preferenza dalle affinità elettive, uno o diversi padri putativi e cercan di porsi nell'ambito della costoro visione. Credo che sia questo il partito più saggio, del quale si han precedenti anche nell'arte antica. Tutto sta che l'ascendenza sia intesa in un senso liberamente spirituale e non pedissequamente didascalico.

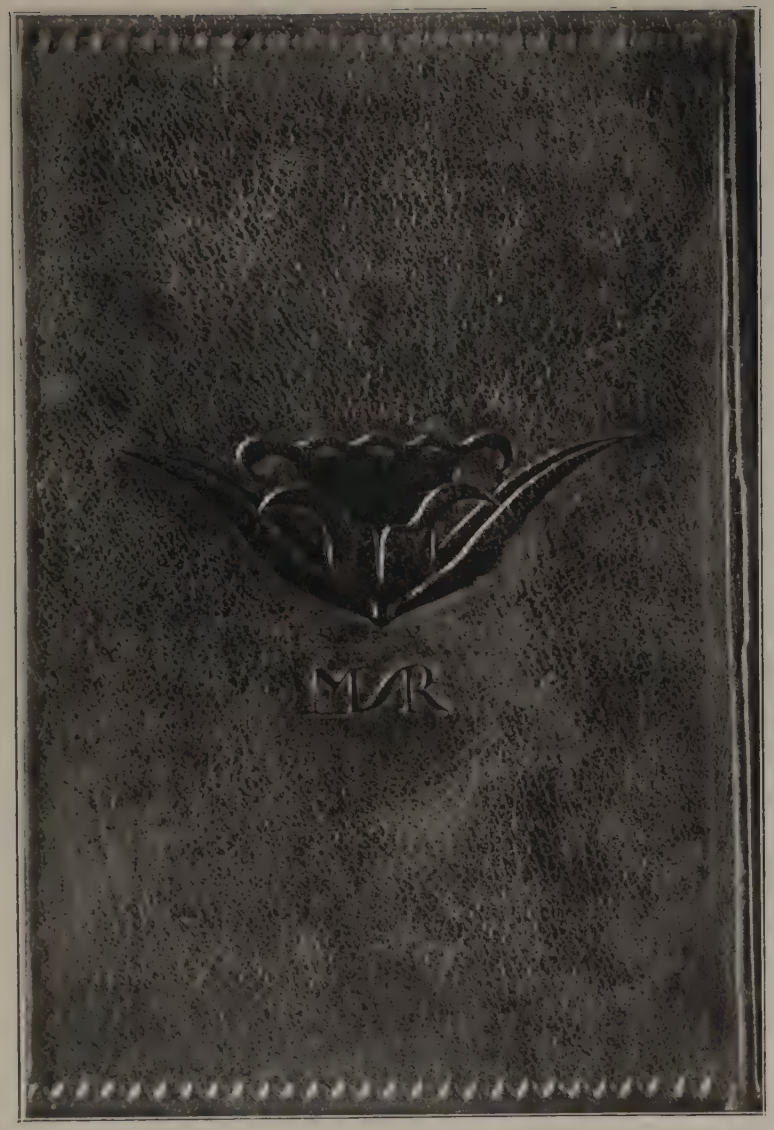
Il Sotgia è innamorato del Mantegna, del Durero, dei Pollajoli, del Botticelli, di quei forbiti, incisivi, definitivi disegnatori quattrocenteschi, insomma, i cui contorni sembran tracciati con una punta di acciaio, anzichè con la matita; che spesso infatti eran tracciati con un sottile stilo di argento, strumento più simile assai ad un bulino che a una matita, la nettezza e precisione del cui segno sembrano proprio emanate dalla castità fredda dell'argento. L'ideale del nostro artista sarebbe di arrivare alla chiarezza e limpidezza della sintassi grafica di quei maestri – sia pure per adoperarla in altro senso e con altri intenti.

E si capisce benissimo perchè il Sotgia si sia eletto cotesti modelli.

Nella linearità repente, nervosa, crudamente intransigente e recisa e nella turgida e risentita eppur castissima plastica dei Quattrocentisti lo spirito probo, rigido e insieme compressamente violento e dinamico di questo cagliaritano si sente a suo agio, tutto chiuso e inguainato come in un guanto nuovo, tutto in tensione come le gambe e gli animi dei suoi conterranei allorchè sul pizzicato convulso delle chitarre danzano le loro energetiche e quasi spasmodiche sarrabande. La sua mano armata dello sbalzatoio – il piccolo ferretto magico – nel seguire i contorni di linee nette ed elastiche trova tutta la estrinsecazione di quella agilità mezza cerebrale e mezza muscolare che, come dicevo, è il nativo dono dei più umili e rustici artefici sardi, e alla quale sembra che risponda, come una viva passione, l'elasticità voluttuosa del cuoio.

E in quello stile, conquistatosi giorno per giorno col miracolo di una lievitazione intuitiva quasi inavvertita, si muove con una eleganza semplice e nobile, spesso degna degli antichi, una fantasia fervida e lieta, ma castigata e riscontrata ognora alla visione sensibile della natura. In certi traslati decorativi di forme naturali il Sotgia raggiunge quel *quid medium* fra il sorriso della natura e quello dell'umana fantasia, che fu il dono dei grandi stili decorativi. Dell'antico ha anche il senso architettonico della composizione, se non sempre quello delle pause e dei riposi, che dell'architettura sono la virtù suprema.

Ma tutto moderno e personale è il suo modo di concepire la rilegatura del libro,



MARIO SOTGIA-ROVELLI: DUE ROVESCI DI RILEGATURE.

MARIO SOTGIA-ROVELLI: RILEGATURA DI LIBRO.

alla quale il Sotgia ha conferito una ricchezza e una varietà di motivi che raramente si ritrova anche nell'antica rilegatura.

Non ultima delle lodi che van rese al Sotgia è di aver rifuggito – lui sardo – i volgari trucchi della simulata balbuzie e i bamboleggiamenti del *folklore*, snobismo dilettantesco ad uso dei *thea rooms*.

Mario Sotgia-Rovelli tende insomma a risalire faticosamente contro vento e contro corrente il fiume regale della più bella tradizione italiana, aggiornandola alla nervosità e all'intimità dello spirito moderno. Parlare a proposito delle cartelle e delle rilegature del Sotgia di " arte applicata " sarebbe far torto a questo nobilissimo artefice che aspira di raggiungere, pur nelle proporzioni modeste dei suoi cuoi, l'espressione assoluta dell'arte senza aggettivi.

MARIO TINTI.

LUIGI DAMI Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici. Gerente responsabile.

IL RELIQUIARIO DEL CARDINALE BESSARIONE

LA TECA DEL BESSARIONE E LA CROCE DI SAN TEODORO DI VENEZIA.

Come nel soffitto famoso di Paolo Veronese, la grande storia aveva versato nei secoli sopra a Venezia piena la cornucopia d'ogni cosa più rara e preziosa; da poi che la conquista d'Oriente, aveva fruttato le spoglie opime del più lussuoso degli imperi, e insieme infuso un insaziabile desiderio di tesori e di pompe. Pur dopo le guerre rovinose e i troppo larghi dispendi, la Serenissima, nella sua decadenza ultima, moriva splendida di porpora e d'oro. Subito, demolite le chiese conventuali, soppresse le congregazioni religiose e, toltane quella di San Rocco, tutte le Scuole grandi, principiò una delle più vaste dispersioni di oggetti d'arte preziosissimi che si ricordino. Di splendide pitture Venezia era ricolma oltre ogni dire; e, dopo la rapina immensa, oggi ancora ne sovrabbonda; tanto che per le recenti restituzioni dell'Austria, più del ritorno dei molti quadri delle sue chiese e dei suoi palazzi, ci sembra le giovi riavere due reliquie preziose di quel fasto di gemme, di smalti, d'oro e d'argento che, rutilante nel Tesoro di San Marco, trovava rispondenze misteriose di fulgori in cento altri santuari e tanto accresceva la fama della città delle meraviglie.

Perciò voglio anzitutto illustrare brevemente cotesti due cimeli: la reliquia del Cardinal Bessarione della Scuola della Carità e la Croce della Scuola di San Teodoro.

Leopoldo Cicognara, rivolgendo nel 1817 una sua memoria alla Delegazione della Provincia di Venezia, domandava, spaventato dall'accorrere e dal brigare di tanti incettatori e dall'esodo di tante opere belle, che si procedesse in qualche modo a salvarle per la nostra città e scriveva precisamente: " Per quel sentimento di amore e di gloria che vorrei perpetuato in questo florido stato io non ho certamente mancato di dare di volta in volta indicazioni intorno a simili disastri, e a dir vero dall'Eccelso Governo spero siasi data qualche provvidenza per impedire che a ragion di esempio non vadano disperse le preziosità dell'Antica Bizantina Oreficeria che si conservano nella collezione dei Reliquari Savorgnan, formatasi al tempo dell'universal saccheggio dei templi e delle confraternite di Venezia ". A Santa Maria Formosa il conte Luigi Savorgnan aveva nel suo palazzo adunati cotali tesori; e il Moschini, nella sua Guida del 1815, ricorda anzitutto il reliquario prezioso per pietre, pitture e intagli, eseguito intorno al sec. XII, già donato dal Cardinal Bessarione alla nostra Scuola della Carità e un altro di più antico lavoro dei Monaci Camaldolesi di San Michele di Murano. Il grido del Cicognara non trovò ascolto: non la Delegazione, non il Governo austriaco, ma qualche anno dopo un certo abate Celotti,

audacissimo e infaustissimo mercanteggiatore di cose d'arte, si impadroniva delle rarità della raccolta Savorgnan. Solo in seguito ad una complicata, e quasi losca, serie di affari, egli riusciva a cederne le più preziose all'imperatore d'Austria. Cotesto abate Celotti aveva contrattato nel 1821 di vendere all'Accademia di Belle Arti di Venezia la famosa raccolta dei disegni del Bossi per ventottomila lire. La somma, cospicua per allora, vantata ancor oggi come un grande dono dell'Imperatore Francesco I, derivava dai nostri fondi, non erogati, per l'istruzione pubblica. Ma pur troppo a quella somma l'Accademia aveva dovuto aggiungere ben undici dipinti antichi, tra i quali un bellissimo Carpaccio, venduti poi dal Celotti a raccoglitori stranieri. Ad ingraziarsi l'Imperatore, il Celotti gli aveva fatta avere nello stesso anno 1821 la famosa reliquia del Bessarione e, come egli afferma in una sua supplica, che si conserva in copia nell'archivio dell'Accademia, purchè si fosse ratificato l'affare dei disegni e dei quadri, era pronto a fargli avere al prezzo di costo anche la Croce della Scuola di San Teodoro. Pur quest'ultima doveva far parte della raccolta Savorgnan, alla quale apparteneva anche un certo paliotto a ricamo, ricordato dal Moschini, raffigurante la Crocefissione del Tintoretto, trapunto, come dice l'iscrizione, da Ottavia e Pierina figliuole del grande maestro, monache di Sant'Anna a Venezia, paliotto pure passato a Vienna nel tesoro imperiale.

Spiaceva certamente ad uomini, come il Cicognara e come il Moschini, e a tanti altri spiriti colti di allora e amantissimi di Venezia, saper portate lontane quelle sante memorie della città; tuttavia dovevano considerarle come riscattate, poichè passavano nella capitale del *florido stato* al quale Venezia, più o meno volentieri, sin da allora, apparteneva; e, presso l'Imperatore, nel tesoro imperiale, rimanevano pur sempre attributi di gloria di una città del dominio. Ma appunto per ciò, non essendo l'Imperatore un privato qualsiasi che si giova della buona occasione per arricchire le sue private raccolte, ma l'autorità suprema di quel Governo al quale si era fatto appello perchè degli oggetti pregevolissimi fossero messi in salvo; quando il distacco di Venezia dall'Impero era stato riconosciuto, quando era pur stato ammesso che Venezia riavesse quello che apparteneva direttamente alla sua arte e alla sua storia, le famose reliquie dovevano essere restituite.

Probabilmente dopo il 1815 i monaci Camaldolesi di San Michele di Murano, rifugiatisi, dopo la soppressione, nel monastero di San Gregorio al Celio, avevano ottenuto di riscattare la loro bellissima stauroteca bizantina, ricordata dal Moschini nel Palazzo di Santa Maria Formosa e qui riprodotta. Passati nel 1823 i Camaldolesi nel convento di Santa Croce dell'Avellana, vi trasportarono la loro reliquia; ed oggi, poichè abusivamente se ne tentava la vendita, è passata al Museo nazionale di Urbino, per la tutela che su di essa, come oggetto d'arte di somma importanza, deve esercitare lo Stato.

La croce processionale della Scuola di San Giovanni Evangelista che, come vedremo, rivaleggia in bellezza con quella della Scuola di San Teodoro, e che la supera in rinomanza perchè eternata in dipinti famosi, passata anch'essa " al tempo

RELIQUIARIO DEL CARDINALE BESSARIONE CHIUSO DALLA TAVOLETTA MOVIBILE DELLA CROCEFISSIONE.

RITRATTO DEL CARDINAL BESSARIONE DIPINTO DAL PREVITALI. IN RICORDO DI UNO PIÙ ANTICO DI GENTILE BELLINI - VENEZIA, BIBLIOTECA MARCIANA.

dell'universal saccheggio " in proprietà privata, è da molti anni a Venezia in possesso della nobile famiglia dei conti Marcello. Considerandosi piuttosto patroni che padroni, i Marcello la tengono depositata presso la Chiesa di San Giovanni Evangelista, perchè non manchi all'antico culto; mentre lo Stato, avendola notificata come oggetto di somma importanza artistica, per parte sua la tutela.

L'uno e l'altro esempio valgono a mostrare come l'Italia, memore in ciò della severità della Signoria di Venezia nel voler intangibili le opere d'arte che conferiscono gloria alla città, cominci in casa sua a pretendere, non solo dagli enti morali, ma

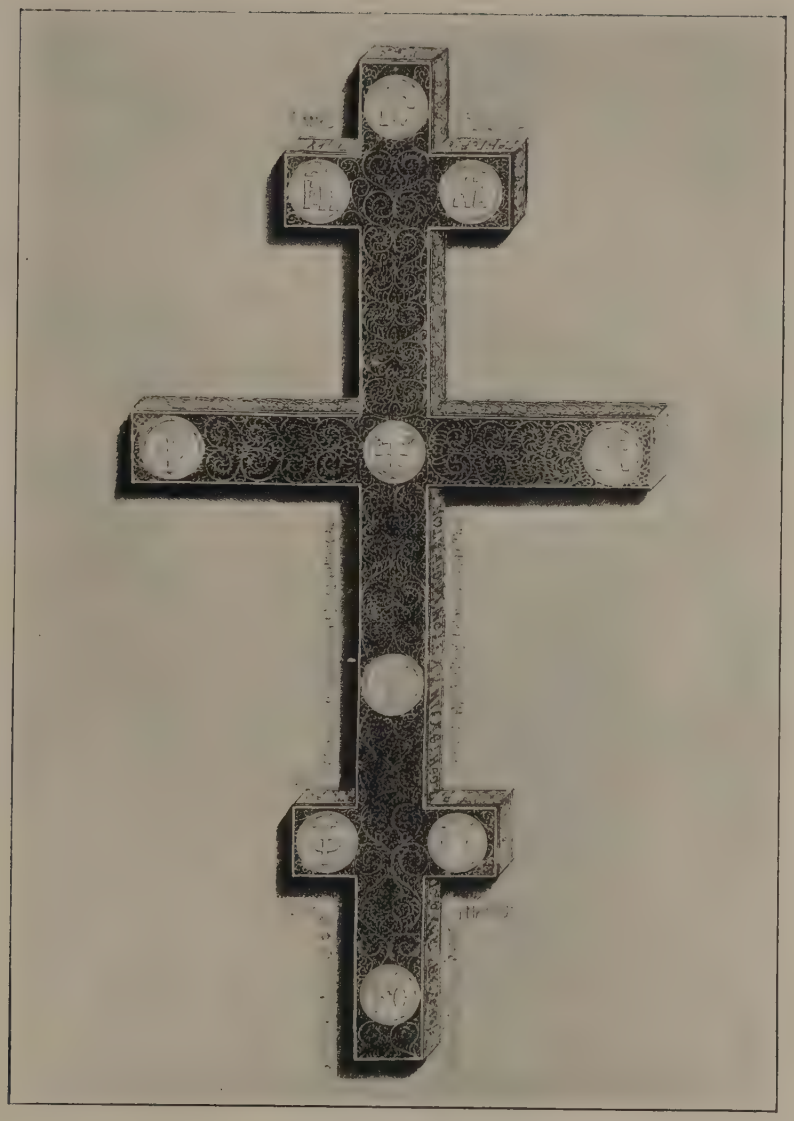


TAVOLA QUARTA DELL'OPERA DELLO SCHIOPPALALBA CON LA CROCE TOLTA DAL RELIQUIARIO E CON LE ISCRIZIONI RIPORTATE.

anche dai privati, portando con le leggi giusti limiti alla proprietà, che valga sopra tutto il diritto del popolo alla conservazione e al godimento di opere gloriose dedicate dai nostri maggiori al culto della fede e della patria. E la reliquia del Bessarione e la Croce di San Teodoro sono appunto, come vedremo, tra quegli oggetti che la Signoria veneziana non avrebbe tollerato di perdere.

Nella ricchissima serie dei preziosi *encolpi*, santi amuleti che si portavano sul petto, e delle famose *stauroteche*, custodie di frammenti della santa Croce, che per età risalgono sino alla Croce di Giustino II

(565-578) di San Pietro in Vaticano e che, in forma di dittici e trittici e di tavolette ornate come coperture di evangelari, vantano rarità cospicue di smalti, di avori, di gemme, di fregi d'argento e d'oro, la teca del Bessarione non è certo tra le più preziose e rinomate.

Composta di una croce d'argento a triplice traversa che ne è probabilmente la parte più antica e che forse servì già sola come encolpio, e di una tavoletta di legno di tiglio coperta di smalto nella quale venne incassata la croce, e dove furono aperti due loculi per altre reliquie, e di una cornice e di una coperta mobile di legno dipinta con scene della passione, essa, nella sua forma definitiva, risale alla fine del sec. XIV. I vecchi libroni di erudizione settecentesca non che le nuovissime pubblicazioni che trattano di sifatti reliquiari, delle quali si può aver notizia in una recente memoria sulla stauroteca bizantina di San Michele di Murano [1], ritenuta della fine del XII secolo, non ricordano il reliquiario del Bessarione; mentre rendono i dovuti onori al reliquiario della Croce dell'Imperatrice Maria, ritenuto probabilmente del sec. XI e a quello dell'imperatrice Irene del secolo XII, conservati, tra le prede costantinopolitane, nel Tesoro di San Marco. Ma la teca del Bessarione è anzitutto cara a Venezia come ricordo dell'illustre donatore.

Sulla fine del luglio 1463 il Cardinale di Nicea giungeva a Venezia come legato speciale di Papa Pio II per invitare i Veneziani alla crociata contro il Turco indetta già quattro anni prima nel concilio di Mantova. Accolto trionfalmente sul bucintoro, ricevuto dal Doge e dal Senato, aggregato alla nobiltà veneziana e ammesso nelle sedute del Maggior Consiglio ad estrarre la balla d'oro, il Bessarione cercava col prestigio della sua persona e del suo passato, di suscitare alla salvezza dell'impero d'oriente, per tanta parte gloria veneziana, l'entusiasmo religioso non solo dei grandi ma di tutto il popolo veneto.

Molto gli giovava perciò rivolgersi direttamente alle Scuole di devozione, nelle quali si alimentava, contro il prevalere dello spirito mercantile, il fervore religioso e che molto valevano anche per forza economica, tanto da mettere a disposizione pubblica tesori, assumendo per conto proprio l'armamento di galee, il soldo e il vitto di ciurme, specialmente per le spedizioni di Terra santa. La Scuola di Santa Maria dei Battuti alla Carità, sorta nella seconda metà del duecento, era allora nel suo massimo fiore, specialmente per opera di uno degli uomini più colti ed alacri d'allora a Venezia, il notaio Ulisse Aliotti, noto come poeta per i sonetti in lode di Jacopo Bellini e per la sua attività umanistica; ma che, come segretario dogale, insignito anche del titolo di conte palatino, deve aver avuto anche non poca importanza politica, specialmente quando venivano a Venezia ambasciatori che, come il Cardinal Niceno, rappresentavano ciò che vi era di più eletto nel mondo umanistico. Appunto, essendo nel 1461 Guardian Grande della Scuola della Carità Ulisse Aliotti, (come prova il titolo di un codicetto andato perduto " libretto in quarto ove sono descritti tutti quelli che offersero per la spesa del soffitto negli anni 1461 sino 1484 "), la grande sala dell'antica Scuola si fregiava di quell'immenso tetto dorato, dove ancora volano i cherubini dalle otto ali, che la tradizione vuole eponimi dell'Aliotto, del soffitto, che

STAUROTECA DEI CAMALDOLESI DI SAN MICHELE
DI MURANO - URBINO, MUSEO.

SEC. XVI: CUSTODIA DI UNA CROCE-RELIQUIARIO BIZANTINA (FACCIA ANTERIORE) - VENEZIA, CHIESA DI SANTO STEFANO.

SEC. XVI: CUSTODIA DI UNA CROCE-RELIQUIARIO BIZANTINA (FACCIA POSTERIORE) - VENEZIA, CHIESA DI SANTO STEFANO.

in origine doveva esser tanto più bello coi suoi campi d'azzurro e le sculture del centro e dei quattro tondi, ma che ancora, tutto dorato, riempie di meraviglia chi entra oggi nelle Gallerie veneziane delle quali ora l'antica scuola fa parte.

Il Cardinal Bessarione, non solo si interessò alla Scuola della Carità e ai suoi pii ordinamenti, ma accettò di esservi aggregato, e, visitandola solennemente il 29 di agosto del 1463, si sentì preso da tanta ammirazione che ad essa volle dedicare in perpetuo il più prezioso e caro dei suoi reliquiari. Passato nel vicino convento dei Monaci lateranensi della Chiesa della Carità, alla presenza dell'arcivescovo di Siponto e di altri due vescovi e del nobiluomo Gerolamo Valeresso, valoroso marinaio che un anno prima aveva portato a Venezia dall'isola di Egina la santa reliquia della testa di San Giorgio, dettò, fungendo da notaio Ulisse Aliotti, l'atto solenne di donazione della nostra tavoletta preziosa. L'atto, che nell'archivio della Scuola si conserva in più copie, descrive la famosa reliquia, già tenuta in tanto onore a Costantinopoli, che era passata in possesso ereditario di imperatori e di patriarchi e finalmente era venuta in proprietà del patriarca costantinopolitano Gregorio, compagno al Bessarione, con l'imperatore Giovanni Paleologo, nel grande concilio di Ferrara e di Firenze, dove nel 1439 era stata proclamata l'unione delle due chiese. Perseguitato al suo ritorno e cacciato da Costantinopoli per quella invisa deliberazione, anche il patriarca Gregorio aveva dovuto cercar rifugio a Roma, dove, morendo nel 1459, lasciava al Bessarione per suo ricordo quella tavoletta-reliquiario. Perciò appunto gli era sovra ogni altra cara. L'atto di donazione stabiliva che il cardinale avrebbe serbato presso di sè la reliquia sino al giorno della sua morte; ma, nel 1472, dovendo il Bessarione, già gravato d'anni, lasciare Roma per andare legato di Sisto IV in Francia a rinnovar le inutili fatiche sempre per la grande crociata, prevedendo i duri travagli e la prossima fine, nel modo più solenne mandava a Venezia, con una nobilissima lettera, a mezzo di tre suoi procuratori, la santa reliquia della croce.

Si conserva la lettera del Guardiano della Scuola della Carità del 6 luglio del 1472 che inneggia al preclaro benefico e al dono più di ogni altro gradito e, promettendo di conservarlo e venerarlo sempre, a prova di quanto tutta la città se ne sentisse onorata, descrive le feste con che era stato accolto. Esposta la tavoletta del Bessarione per ordine del Doge, il giorno della Santa Trinità, alla pubblica venerazione, sull'altare di San Marco, sotto i fulgori della pala d'oro, presenti il Doge e la Signoria, partì il corteo con tutto il clero e le altre quattro scuole grandi di devozione, portando i sacerdoti la reliquia, sotto l'ombrello d'oro, su apposito suggesto e coi liristi e citaristi e gli altri musici e cantori. Venne così alla Carità, passando il ponte di legno appositamente costrutto sopra il Canale, come si usava ogni anno per la festa di San Vito. I religiosi della Chiesa della Carità accolsero la croce, e, su un trono appositamente preparato, la esposero nella Scuola, mentre la moltitudine infinita accorreva a venerarla. La descrizione ci fa rivivere la processione in piazza, il passaggio sui ponti di legno, come nelle pitture di Gentile Bellini e del Carpaccio.

Nella stessa lettera il Guardian grande e i compagni della Scuola della Carità promettono di far costruire uno speciale tabernacolo per la reliquia e di dedicare un monumento a ricordo perpetuo del donatore. Nella piccola saletta dell'Albergo, il luogo più geloso e segreto della vita della Scuola, già adorno della pala di Giovanni di Alemagna e di Antonio Vivarini e forse di pitture di Jacobello del Fiore e che di tante opere, che poi l'arricchirono, ci serberà la Presentazione al Tempio di Tiziano, fu stabilito di custodire gelosamente il sacro dono. Da esso direttamente pervenne gran parte della venerazione, suscitatrice di opere belle, che la Scuola nutrirà nei secoli per quel suo sacrario. Sono ricordati negli inventari della Scuola della Carità " due libretti nelli quali si veggono tutti quelli che offersero per la spesa della Santissima Croce e per le pitture dell'Albergo negli anni 1474-1475 ". Da un altro codice, pure andato perduto, si ricavava che il tabernacolo, allora eretto per la tavoletta della croce del Bessarione, era stato fatto eseguire dai più squisiti artisti che lavorassero a Venezia, e tra questi Gentile Bellini, che lo aveva ornato di pitture. Anni sono si parlava a Venezia di una portella che doveva rinchiudere la tavoletta e sopra la quale era dipinta la reliquia stessa venerata dai confratelli della Carità e dal Cardinale Bessarione; ma, prima che potesse esser veduta da noi, era pur troppo passata all'estero, dove oggi, pare con retto giudizio, viene attribuita a Gentile Bellini. Forse proviene dall'antico tabernacolo che era precisamente situato sulla parete di fianco a quella con la Presentazione di Tiziano, e sulla quale nel 1538 il Pordenone avrebbe dovuto dipingere lo Sposalizio della Vergine. Il tabernacolo probabilmente andò distrutto quando nel 1734 si eresse nell'Albergo, convertito in Santuario, un grande altare tutto nicchie e riparti per raccogliervi con quella della Santa Croce tante altre reliquie della Scuola. Quivi era anche il ritratto del Cardinal Bessarione, vestito dell'abito di San Basilio, con tra le mani la tavoletta preziosa della Croce. I confratelli della Carità lo avevano fatto dipingere, molto probabilmente, da Gentile Bellini, che aveva ritratto il Cardinale anche nelle grandi tele della sala del Gran Consiglio a Palazzo ducale.

Ma, qualche decennio dopo, un ladro sacrilego portava via quella pittura; e come i registri della Scuola, in una deliberazione del 18 marzo 1540, ricordano, venne allora fatto rifare da altro pittore, forse quel Giannetto Cordegliaghi che si vorrebbe identificare col Previtali bergamasco. Su cotesta tela, pur troppo molto male ridotta, la tavoletta non mostra la copertura bizantina con le scene della passione, ma un'altra con la croce molto semplificata e ai lati figure di santi e in basso stemmi di nobili famiglie veneziane. Tutto nello stile della pittura veneziana dell'ultimo quattrocento. Forse per qualche tempo all'antica copertura ne fu sostituita una nuova, o forse si ebbe solo il progetto di farlo e il Bellini lasciò traccia di tale progetto nel ritratto. Quest'ultimo, passato in proprietà demaniale, è oggi collocato alla Biblioteca Marciana per ricordo della ricchissima donazione dei codici greci fatta ad essa dal Cardinal Bessarione, che, con gli altri suoi legati alla Badia basiliana di Grottaferrata, lasciava all'Italia tanti in-

CROCE PROCESSIONALE DI CRISTALLO E D'ARGENTO
DELLA SCUOLA DI SAN TEODORO A VENEZIA.

ROVESCIO DELLA CROCE DI SAN TEODORO.

signi cimeli della grande civiltà bizantina (*pag. 142*).

Attesta la venerazione della Scuola della Carità, sin negli ultimi tempi, alla reliquia del Bessarione anche il bellissimo volume in latino da essa fatto comporre a tutte sue spese nel 1764 dal suo erudito cappellano Giambattista Schioppalalba, libro che oggi ancora si consulta con grande utilità e si ammira specialmente per le belle e grandi tavole incise da Pietro Monaco. La prima delinea il reliquiario chiuso nella sua custodia senza in alto il fregio settecentesco d'argento, col semplice ornamento col quale lo stesso Cardinale, come scrive nella lettera del 1472, lo aveva fatto fissare su di una asta, perchè si potesse portare in processione. Era uso comune di rinchiudere consimili tavolette-reliquiari bizantini in speciali custodie, per renderle portatili; e ne abbiamo altre a Venezia, come ad esempio l'edicoletta di squisita fattura della metà del cinquecento della Chiesa di San Stefano, che racchiude pure una croce-reliquario ornata di smalti bizantini. Dal pomo dell'asta, pendeva in origine una catenella d'argento che reggeva una croce pettorale, ritenuta pure del Cardinale, e il suo simbolico segno dell'àncora. Di speciale interesse è per gli studiosi la tavola IV del Monaco che riproduce, tolta da ogni custodia, la triplice Croce, che, forse, originariamente, stava da sola (*pag. 143*). Essa è chiusa, sopra, dall'intreccio a filagrana dorata, l'opera di maggior pregio del complicato cimelio, e dagli scudetti con lettere greche e con monogrammi di non facile interpretazione. Sulla lamina argentea del fianco, nel primo braccio trasversale in alto, sta scritto il nome di Gregorio, l'ultimo patriarca che possedette la reliquia, e più sotto, tutto in giro, un'altra più antica iscrizione che, secondo la lettura dello Schioppalalba si dovrebbe tradurre così: " Irene Paleologina figlia di Demetrio fratello dell' Imperatore, adorna d'argento questo tipo della Croce adorabile dal mondo ad intercessione di salute, in remissione dei peccati ". Cotesta Irene Paleologa si ritiene sia la figlia di Demetrio fratello di Michele IX Paleologo Imperatore, e moglie di Matteo Catecuzeno, che nel 1355 fu proclamato, per quanto con ben infelice esito, imperatore. L'iscrizione poichè non ricorda la dignità imperatoria di Irene, non potrebbe essere posteriore al 1355 e si crede di qualche anno prima.

Per quanto tutta cotesta parte vada ristudiata col soccorso delle fonti più recenti e precise di storia bizantina, credo che ci possiamo tuttavia attenere alla ben documentata opinione dell'erudizione settecentesca.

Quali saranno stati gli ornamenti d'argento che la Paleologa aggiunse al segno della santa Croce? E, anzitutto, l'iscrizione si riferisce solo alla croce a triplice traversa, o, proclamandola degna della venerazione mondiale, non allude già alle sante reliquie dei due frammenti del santissimo legno della tunica poste nelle piccole nicchie? Lo Schiappalalba crede appunto che gli ornamenti aggiunti della Paleologa sieno la custodia con le pitture della passione di Cristo e il coperchio mobile con la crocefissione. Non mancherebbero gli argenti, nei fregi ornati di pietre preziose. All'uso orientale, essi coprono anche parte del campo della pittura e portano scritti rozzamente in greco i titoli delle singole storie. Ma, in

PIEDE IN BRONZO DELLA CROCE DI SAN TEODORO
ATTRIBUITA AL VITTORIA.

cotali raffigurazioni, la pittura bizantina permane così fedele a ripetere gli antichi modelli che coteste pitture, fatte traslucide come smalti dalla vernice, possono ben essere posteriori al 1355: dato che se cotesta era l'aggiunta della Paleologa non si comprende come non avesse fatta porre l'iscrizione intorno all'intera tavoletta.

La bellissima trina a filagrana che coi monogrammi dei dischetti copre la croce e il Crocefisso della più antica iconografia ma di carattere romanico, è credibile sieno anteriore al sec. XIV, mentre posteriore e di arte ben meno raffinata sembrano i due piccoli riquadri con gli arcangeli e le due raffigurazioni di Costantino e di Sant'Elena, consueto ornamento di coteste stauroteche disegnate su pergamena e poste sotto vetro, sullo smalto azzurro e stellato. Per questa parte la nostra tavoletta sta molto al disotto non solo delle bellissime figure imperiali di quella di San Michele di Murano ora al Museo di Urbino, data qui per esempio, ma di quasi tutte le altre (*pagg. 145-147*).

Basta osservare le iscrizioni sopra le due figure, per conoscere come la raffinatezza e il gusto della grande arte bizantina sieno ormai spenti per sempre.

Perciò, benchè sia più facile porre che risolvere cotesti ed altri problemi suscitati dall'esame del cimelio, credo che all'Imperatrice Irene, qualche anno prima del 1355, si debba la trasformazione dell'antico encolpio della croce a triplice traversa nella tavoletta con le reliquie e lo smalto; mentre posteriormente i patriarchi bizantini, eredi del cimelio, a renderne più gelosa la custodia e ad accrescerne la venerazione la fecero rinchiudere nella nuova copertura di legno.

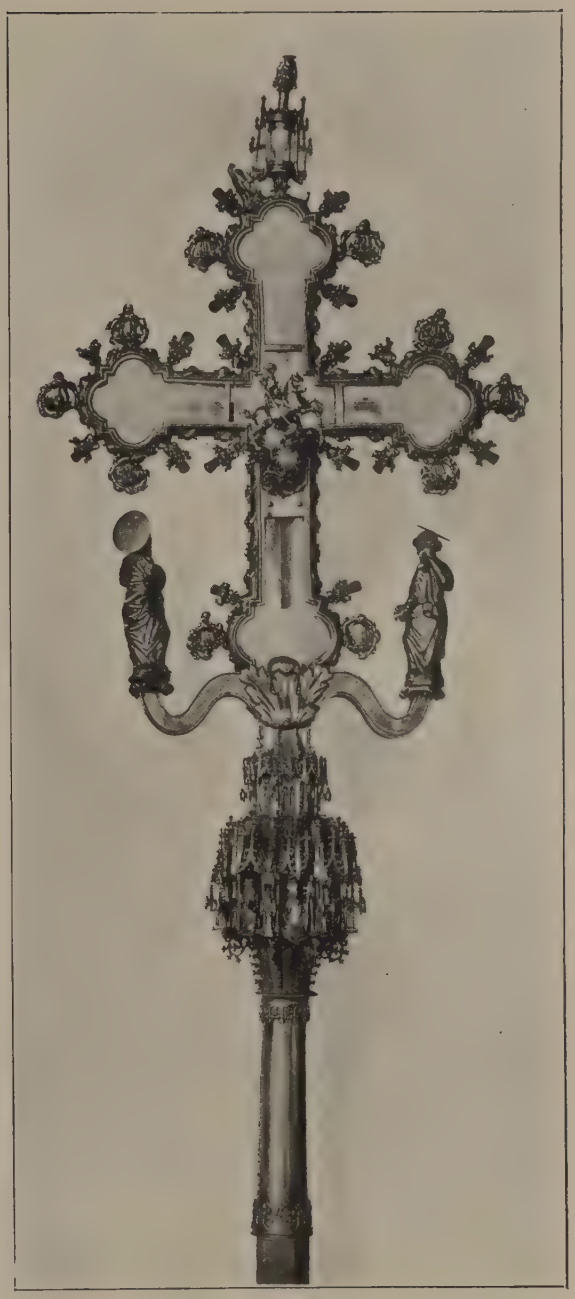
La reliquia del Bessarione, se cede al confronto di tanti altri antichi reliquiari bizantini, nella varietà della sua composizione, nell'unione delle oreficerie alla larga superficie a smalto e alle pitture, è di un effetto imponente e suggestivo che ci spiega, oltre alla venerazione per la reliquia, la profonda ammirazione che subito, nel 1472, suscitò nei Veneziani, specialmente immaginandola essi portata processionalmente dalla figura severa del cardinal Bessarione, quasi ultimo sacro ricordo, posto in salvo a Venezia, del grande Impero d'Oriente che qualche anno dopo cadeva per sempre sotto la scimitarra di Maometto.

Nelle bacheche del Museo di Vienna, tra gli altri oggetti d'arte bizantina essa poteva passare inosservata. Restituita al sacrario della Scuola della Carità, sotto il soffitto d'oro degli evangelisti, presso la pala dell'altare dei vecchi Vivarini e il portento della presentazione di Tiziano alle Gallerie, non solo riconsacra il luogo venerando, ma riacquista tutta la sua importanza nell'arte pomposa e misteriosa d'Oriente che i Veneziani prediligevano.

La croce di cristallo e d'argento della Scuola di San Teodoro è la più bella delle croci processionali veneziane della prima metà del quattrocento.

Non solo l'abbondanza e la finezza degli ornamenti la rendono ricca e leggiadrissima; ma le figure solenni e possenti di espressione del Crocefisso della Vergine e dell'Evangelista e più ancora quella della Maddalena inginocchiata, che dal rovescio si scorge attraverso il puro cristallo con le braccia alzate, spasmodica supplicante, le danno significato di grande arte; e, quel che è più bello, i piccoli angeli volanti

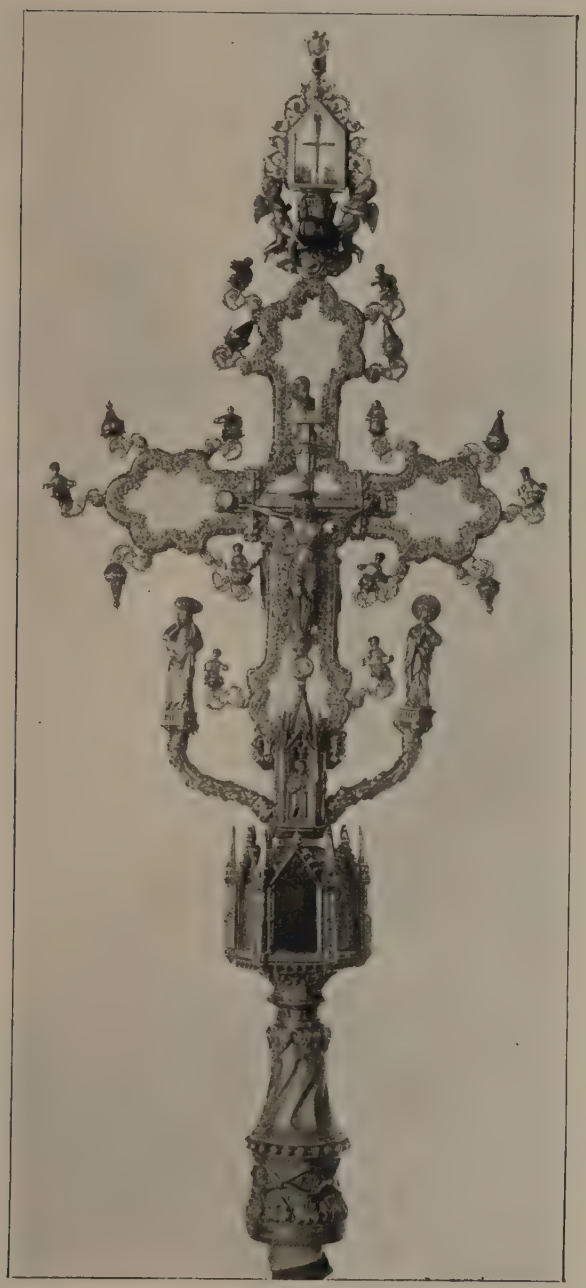
CROCE PROCESSIONALE DELLA SCUOLA DI SAN GIORGIO DEI DALMATI DI VENEZIA.



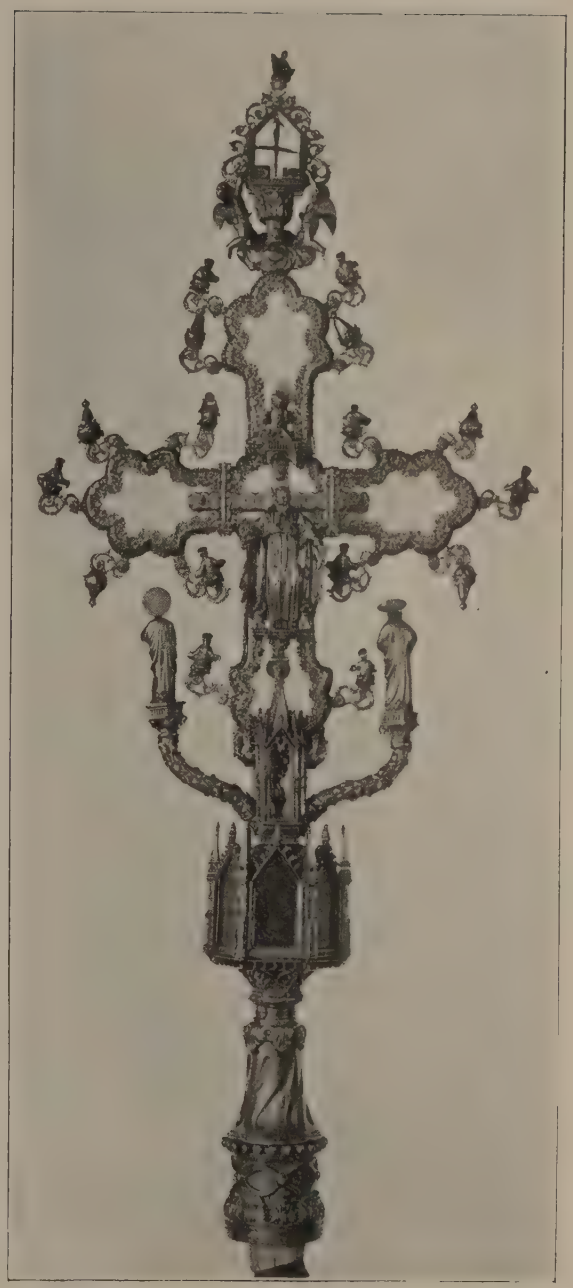
ROVESCIO DELLA CROCE DI SAN GIORGIO DEI DALMATI.

intorno alle piaghe divine e che si sporgono e si curvano tremanti a raccogliere nei calici il sangue preziosissimo, la sollevano ad espressione originale e viva del sentimento religioso; ciò che è ben raro in coteste complicate opere d'orificeria (*pagg. 150-151*). L'archivio della Scuola di devozione di San Teodoro, del più antico santo protettore di Venezia, che solo nel seicento ebbe una propria sede e fu noverata tra le grandi, mentre prima era delle piccole e aggregata alla Chiesa e al convento di San Salvatore, conservandoci i registri delle parti prese solo dal 1552 in poi, non ci dà notizie dell'origine della bella opera, ma continuamente ci attesta le grandi preoccupazioni di quei buoni confratelli per conservare quel loro tesoro. Si può dire che non abbiano più importante pensiero.

Nel 1560 " attrovandosi la croce granda, qual'è una delle più belle cose de questa città, tutta conquazada " deliberano di farla aggiustare; e nel 1582 " ritrovandosi la schola aver una cussi nobilissima zogia che è la chrose granda di christallo fornita con tanta bellissima maestà e la più bella cosa che sia in questa città e per li predecessori nostri tenuta con tanta majestà e reverentia che una sol volta all'anno si vedeva per esser cosa così meravelgiosa " protestano contro la consuetudine invalsa di portarla attorno ad ogni festa e di esporla " per li banchi di schole piccole " " perchè altrimenti in breve andarà da mal ". Nel 1567 come dice l'iscrizione " sotto il guardianado del M.co Misier Pietro Rotta e compagni ", appunto per poter tener onorevolmente esposta la croce preziosissima durante le sedute della Scuola, si era munita di un bel piede di bronzo, dandone probabilmente incarico ad Alessandro Vittoria, che, circa un decennio prima, aveva iniziato la sua bella attività a Venezia (*pag. 153*). Poichè non se ne serbò memoria nelle deliberazioni della Scuola, molto probabilmente al guardiano Pietro Rotta e ai suoi compagni si deve intera quella liberalità. Ma l'aver dato un piede alla croce significava tenerla più facilmente esposta; anzi pare che il Rotta amasse custodirla così a casa sua; poichè, nell'anno successivo al suo guardianato, in una speciale deliberazione del 15 giugno 1568 gli si fa obbligo di restituirla, e si protesta perchè la " Crose nostra de tanto momento de tanto valor e di tanta devotion " non fosse tenuta come imponeva la matricola dentro il capitello della Scuola nella sacrestia dei reverendi padri di San Savador, chiusa da tre chiavi una delle quali doveva tenere il guardian grande, un'altra il vicario e la terza il " guardian de matin ", e ciò non solo per il valore dell'argento, ma sopra tutto per la " reverentia si die portar a tal chrose, come quella che si dice esserli sopra il legno della santissima chroce, in un tabarnacoletto de vetro ". Veramente il vanto invidiato di portare dentro un tabernacoletto in alto dei frammenti della santissima Croce spettava alla croce famosa di San Giovanni Evangelista; e, come è noto, a gloria dei miracoli da essa operati inneggiavano e inneggiano ancora le famose pitture di Gentile, del Bastiani, di Vettor Carpaccio, del Diana e del Mansueti (*pag. 157*). Ma, tolta cotesta pia illusione dei nostri confratelli di San Teodoro, ben a ragione essi potevano proclamare la loro come la più bella delle croci processionali e perciò una delle più belle e rare cose di Venezia. Ciascuna delle scuole mag-



CROCE PROCESSIONALE DELLA SCUOLA DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA DI VENEZIA.



ROVESCIO DELLA CROCE DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA

giori possedeva la sua croce, e come ci provano quelle che ancora si conservano, e che solo credo possano paragonarsi alla nostra, cioè quella della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni (*pag. 155*) e quella già ricordata di San Giovanni Evangelista, pare fosse costume farle di cristallo di rocca incassate in argento, associando all'arte dell'orafo quella famosissima dei cristalleri veneziani. Per fortuna la croce di San Teodoro è anche la meglio conservata delle tre. Quella di San Giorgio degli Schiavoni, la più rispondente e artisticamente affine alla nostra, ha perduto le antiche braccia che sorreggono la Vergine e l'Evangelista, sostituite da due più semplici, tenute ferme in mezzo da una foglia d'acanto cinquecentesca, ed anche il Crocefisso è d'età più tarda; quella di San Giovanni Evangelista, alla quale sono state aggiunte in alto i due angioletti che sorreggono la reliquia, ha perdute le statuine dei santi e molti ornamenti del nodo. Per tradizione, accolta anche dai cataloghi viennesi, mentre non mi consta siasi per essa ancor trovato alcun sicuro riferimento storico, la croce di San Teodoro è attribuita alla più famosa famiglia degli orafi veneziani, quella dei Sesto, che, argentieri e coniatori, operano a Venezia dagli ultimi decenni del trecento a tutta la prima metà del quattrocento. Ne conosciamo i nomi, e ben dieci ne annovera il Paoletti ricordati in atti notarili; ma, se ne togliamo i famosi zecchieri, Lorenzo, Marco e Alessandro, che nelle loro imitazioni trecentesche delle medaglie antiche si firmavano con solennità umanistica, poche opere possiamo, nonchè ai singoli, attribuire sicuramente alla famiglia.

La croce processionale d'argento del tesoro del Duomo di Venzone (*pag. 159*) porta la firma di Bernardo di Marco Sesto e la data del 1421. Forse è lo stesso Bernardo Sesto che Pier Paolo veneziano detto delle Massegne nomina come suo compare nel testamento del 1404, mentre nel testamento di Ser Gherardo tagliapietra del 1411 figura tra i testimoni un " ser Francesco qual fu ser Sesto orefice di San Pantaleone ". Possiamo trarne argomento per associare l'arte di cotesti orefici e cesellatori a quella degli scultori veneziani della fine del trecento e del principio del quattrocento. Quel carattere nordico e quasi teutonico che si rileva in parecchie figure di coteste nostre croci, come nella Vergine e nell'Evangelista e nei profeti e nei santi posti dentro le nicchiette del nodo di quella di San Teodoro, si ritrova nelle statue severe di Jacobello e di Pier Paolo lapidici, nei loro capolavori di Bologna, del transetto di San Marco. Però tra la croce processionale di Venzone e le nostre veneziane, se ne togliamo la forma generale e gli angeli alati intorno al crocefisso, troviamo pochi elementi di riscontro. Qualche rispondenza vi è tra la Vergine e l'Apostolo della croce di Venzone e quella della croce di San Giovanni Evangelista che poggiano su consimile base traforata. Anche la data del 1421 della croce di Venzone ci dà poco aiuto per determinare quella delle croci di San Teodoro e di San Giorgio degli Schiavoni che, come si disse, sono tra loro tanto vicine. Talune figure come quella nelle nicchie del nodo, la Vergine e l'Evangelista piangente, ci fanno pensare ai lapidici veneziani dell'ultimo trecento; altre, come gli angioletti volanti e i piccoli busti dei profeti sulle pigne fiorite, alla decorazione

BERNARDO DI MARCO SESTO: VENZONE,
CROCE PROCESSIONALE (1421).

marmorea dei pinnacoli di San Marco, dove si palesano influssi toscani del primo quattrocento; altre come la figura di San Teodoro che trafigge il drago e quella bellissima del San Giorgio a cavallo, ci farebbero giungere alla metà del quattrocento; e altrettanto e più dicasi di alcuni elementi decorativi, quali le anfore biansate al piede del nodo e quelle ai lati del San Teodoro con due angioletti che piangono a dirotto.

Ma, anzitutto, non possiamo escludere che qualche figura non sia stata aggiunta posteriormente, sia pure solo qualche decennio dopo; poi è proprio delle botteghe degli orefici attardarsi in vecchie tradizioni e su vecchi modelli, per modo che è sempre prudente farle meno antiche di quel che a prima vista può parere.

Perciò, ritenendo la nostra croce della prima metà del quattrocento e lasciando ad essa la indeterminata attribuzione ai Sesto, basterà che ci soffermiamo ancora ad ammirarla come esempio perfetto in tutte le sue parti della bellissima arte. Vediamo, anzitutto, il nodo quanto graziosamente si allarga, su le anforette e sul fogliame gotico, nel largo ottagono con le alte e larghe nicchie a tre cuspidi che hanno a sfondo le finestre gotiche; e qui, non solo ammirevoli le belle statuette dei profeti e dei santi, ma anche tra finestra e finestra i piccoli busti di angeli e di santi, e bellissimi più sopra gli angioletti musicanti col loro liuto. I due grossi rami che portano le statuette maggiori sono tutti arricciati dal nervosissimo fogliame; e un tralcio si diparte da essi e gira a tondo a contenere le medaglie d'argento colla T coronata, sigla della Scuola. La ghiera, che unisce la croce al nodo, deve esser stata rifatta nelle aggiustature del tardo cinquecento; mentre in origine lo stesso motivo del tronco d'albero, fogliato ad ogni modo, e spaccato ad accogliere la lastra luminosa del cristallo, doveva trar origine dal punto stesso ove si dipartono i due rami con le statuette della Vergine e dell'Evangelista. Un'unica forza arborea va pulsando di foglietta in foglietta sino alla sommità della croce. Lo stesso motivo è ripetuto nella croce di San Giorgio, ma si noti come l'imitazione lo renda meno vigoroso e vibrante.

Tralascio altre piccole osservazioni e raffronti che il lettore può aggiungere da sè col sussidio delle belle riproduzioni, per raccogliermi ancora ad ammirare l'opera perfetta che a ragione i buoni confratelli di San Teodoro tenevano come una delle più belle cose di Venezia. E certo non è dir poco.

GINO FOGOLARI

---

(1) LUIGI SERRA. *Note sulla Galleria di Urbino.* (Una stauroteca e un vessillo navale bizantino). Estratto da l'*Arcadia*, anno 1918. Roma Tipografia Vaticana, 1920. Il Serra illustrò la stauroteca di Murano anche nel *Burlington Magazine*, aprile-agosto 1919. Oltre che dallo Schioppalalba nel 1764, la tavoletta del Bessarione è stata illustrata dal Pasini, *Tesoro di S. Marco*, Ongania 1897, Appendice seconda.

DUE "ANNUNZIAZIONI" DI GUIDO RENI.

Paul Fréart, sieur de Chantelou, dovè sentir al vivo l'onore d'essere prescelto da Luigi XIV a farsi compagno abituale del Bernini, allorchè questi, invitato dal re, nel 1665 restò per quasi cinque mesi a Parigi. Parve il più adatto a stare d'accanto all'insigne artista, perchè era uno dei più colti gentiluomini che praticavano la corte, e perchè vissuto circa tre anni in Italia, parlava bene l'italiano, e il Bernini non sapeva una parola di francese. Il gentiluomo ebbe cura di osservare con una specie di attenzione amorosa quel che l'illustre ospite faceva, e di registrar le sue opinioni manifestate nei diversi casi, fino a redigere un *Journal du voyage du Cavalier Bernini en France.* E certo non poteva dar prova migliore della sua stima all'uomo che accompagnava, se non adoperandosi affinchè gli atti e le parole di lui non cadessero mai a vuoto. La narrazione, seguendo spesso ogni più piccola cosa, divien minuta all'eccesso; ma è difetto che mostra la premura ossequiosa dello scrittore; e la sua veracità ne è indirettamente illuminata. Questo *Journal* fu noto a pochi, restando inedito; poi dopo il 1811 passò, per dir così, allo stato d'ecclissi, e si sospettò disperso; ma Ludovico Lalanne, fortunato frugatore, lo trovò e lo riconobbe in un armadio dell' Istituto, e lo pubblicò nel 1885. Questo succinto riepilogo io ho scritto per arrivare a dire che a pagine 53-54 di tale documento irrecusabile si legge che nella chiesa dei carmelitani, il Bernini, dopo essersi doluto che alcuni angeli posti sopra un tabernacolo d'argento coprissero circa tre terzi d'una pittura di Guido Reni, rappresentante l'*Annunziazione*, disse che quell'opera valea più che Parigi, *mieux que Paris.* Ora essa fa parte della galleria del Louvre, ove però nessuno oserebbe dire che sia un punto di particolare attrazione. Non indago come il Bernini potesse istituire una comparazione tra un dipinto e una città. Parlando e giudicando, il grande scultore, massime se era esaltato da un sentimento d'ammirazione, sentiva di entrare nel campo della letteratura, di quella letteratura, naturalmente, che ogni giorno aspirava, tutta fremente di concettini bizzarri. La stravaganza delle immagini non potea scompagnarsi da un'abituale spensieratezza e dal libero gettito dei lacci importuni della logica, se mai questa respingesse un'espressione enfatica, o trattenesse il volo d'un concettino arzigolato. Contentiamoci perciò di riconoscere che indubitabile intenzione del Bernini fu di esaltare con un'iperbole la pittura di Guido. Era possibile allora, tra la gente per bene, dir dieci parole senza farvi per entro svolazzar un'iperbole?

Nessuno pensi che fosse indizio d'indebolimento dell'intelligenza oramai avviata a vecchiezza. L'intelligenza di lui non par che si sia indebolita mai, tanto che, dieci anni dopo, all'età di settantasette anni, quest'uomo sempre miracoloso in tutto il suo graduale svolgimento dava saggio d'intatto vigore giovanile, modellando la statua della beata Ludo-

GUIDO RENI: L'ANNUNZIAZIONE.
MUSEO DEL LOUVRE.

GUIDO RENI: L'ANNUNZIAZIONE - ASCOLI PICENO, PINACOTECA COMUNALE.

vica Albertoni, posta in Roma nella chiesa di San Francesco in Trastevere. A ben intendere da che disposizione intima egli era mosso a parlar del quadro di Parigi, si ripensi che fin dalla prima giovinezza era stato appassionato ammiratore dei bolognesi che operavano a Roma nei primi decenni del seicento, di Guido Reni specialmente, confortato come lui dalla protezione del cardinale Scipione Borghese, munifico signore per ambedue. Lungo il manoscritto s'incontrano più volte parole di singolare ammirazione dette dal Bernini davanti ad altre pitture di Guido: " *È bellissimo.... Son quadri di paradiso.... Nessuno ha avuto più grazia, nè avea dato alle teste arie più divine*, ecc." E cose simili.

Modesto ma vecchio e convinto lodatore di Guido Reni, io rimango tenace nel mio giudizio, non turbato dalla noncuranza che or si ostenta verso un maestro già sì glorioso, nè dal sorriso di compassione che ho veduto sulle labbra di taluno a cui ne facevo le lodi. Un seme di disprezzo fu gettato dal Delaborde, e un soffio di antipatia avvolse in quella prima metà del secolo scorso il pittore delle cui predilezioni una traccia serpeggiò nei dipinti del seicento e del settecento, e non solamente in Italia. Il Delaroche gli negò diritto di entrar in ischiera nel famoso *Emiciclo;* ove del resto, il bel gruppo bolognese è rappresentato dal solo Domenichino. E pensando che quest' ultimo pittore ebbe favorevole la critica del Delaborde, il quale sentendo il candore di quelle ispirazioni e la semplicità dello stile, lo ragguaglia a Le Sueur, il pio pittore di San Bruno, credo che questo scrittore a cui tutti s'inchinavano, abbia assai probabilmente consigliato la scelta dei vecchi maestri degni d'essere ammessi a quell'Olimpo dell'Istituto di Belle Arti.

Quel che io son disposto a riconoscere è che non raramente da un'opera all'altra di Guido c'è una notabile, talvolta forte, differenza di pregio. La mano di lui, addestrata a singolari dolcezze di stile, par che ogni tanto proceda da sè sola, non mossa da visione ben sicura dell'immagine; ovvero egli insegue un'immagine che, attraverso successive ripetizioni, si è sfreddata e imbolsita, tanto ch' egli non può più vagheggiarla col trasporto di chi sente il fascino d'una verginità. Nessun artista ha la fiammella dell'ingegno sempre allo stesso grado di luce, e purtroppo l'ingegno di Guido ci dà differenze assai sensibili. Però, quando l'animo è caldo e la visione ben chiara, Guido è uno dei più potenti pittori del mondo, sia per l'altezza della concezione, sia per la forza dello stile.

Senonchè, a proposito dell'*Annunziazione* di Parigi, certo è difficile intendere su quali pregi straordinarî si sia fondata quella grande ammirazione d'un uomo di cui ogni parola va raccolta con rispetto; e penso malinconico e umiliato alle incertezze, alle fatali inconsistenze di questa benedetta critica, che non riesce mai a stabilire un'idea della cui irremovibilità e fissità possiamo fidarci.

Tuttavia, fatto cenno di riverenza al Bernini, preso davanti a lui il posto umile che ci spetta, possiamo arrischiarci a dire che il quadro non è da noverare tra i più belli del maestro. C'è troppo abbandono a formole; nè parrebbe sufficiente giustificazione dire che il maestro usa formole da lui stesso create. Quel che è stato creato nell'ebrezza si ripete in istato di sonnolenza. Qui non si scorge l'animazione della fantasia eccitata da un bel sogno che le sorride. Più volte i visi usciti dal pennello di Guido dànno agli animi (purchè sgombri dei preconcetti avversi, or divenuti

di moda) una scossa che deve credersi propagazione del sentimento da cui egli stesso era avvivato dipingendo; e qui quella scossa non si ritrova. L'arcangelo non è di scelta bellezza, e non par nemmeno lontano parente del suo celestiale collega, dipinto pure da Guido, che troneggia in un altare della chiesa dei cappuccini a Roma. La tonacella bianca di diacono e la stola incrociata sul petto non bastano a dargli decoro. È lui, così meschinello, così freddo, dall'espressione poco intelligente, il portatore della più grande parola che un messo celeste abbia detta nel mondo? Doveva esser immaginato più maestoso, dovea raggiargli nell'aspetto il carattere d'una creatura di altissima dignità, che giunge inaspettata. Quanto poi alla Madonna, il viso non raggiunge quel grado di elevatezza a cui Guido ci aveva avvezzati. La soavità dei visi femminili di questo pittore e la somma purità dell'espressione ammaliarono i contemporanei, destarono la curiosità di qualche emulo, inutilmente bramoso della stessa eccellenza (per esempio, del Guercino), tanto che s'indagò curiosamente per iscoprire donde egli traeva le ispirazioni. Una misura di quell'ammirazione può esserci data dal fatto che si fantasticò di miracolose apparizioni di cui la Madonna aveva degnato il suo pittore divoto; ma chi più giustamente cercò spiegazioni senza sollevarsi dalla terra, vide che i visi volti a guardare in su erano rielaborazioni dalla classica Niobe; gli altri erano dal pittore cercati sul primo mattino nelle chiese, tra le giovinette assorte nella preghiera, o moventi alla comunione; e si disse anche che un puro vagheggiamento di due famose bellezze bolognesi, le contesse Barbazzi e De Bianchi, guidasse la mano del maestro. In questo gruppo di tipi è da collocare la Madonna del Louvre, la quale però non ha pregio di bellezza sì alto da meritarle di star in prima fila.

L'*Annunziazione* del Quirinale, resa notissima dalla bella incisione di Luigi Travalloni, è concepita in modo diverso, e posso tacerne, perchè il modesto intento di questo articolo è arrivare al paragone con un'altra ch'è concepita in modo analogo, e che è ignorata o quasi. Ognuno vede dalla riproduzione qui offerta che il pittore non ha cambiato lo schema fondamentale, e spero si riconosca che ha fatto cosa più pregevole, la quale dal Bernini sarebbe stata ammirata di più.

Si trova in Ascoli Piceno, e fu voluta dalla famiglia dei marchesi Alvitreti. Intorno al 1850 un artista russo, di nome A. Pisscialxin andò a far del quadro un disegno, che gli fosse poi fondamento ad una incisione; ma, non so per quale impedimento, questa non fu fatta. Dalla chiesa di Santa Maria della Carità, ove io giovinetto lo contemplavo deliziandomene, il quadro è passato alla pinacoteca comunale. Una copia mediocre ne ho vista a Bologna nella chiesa di San Giovanni in Monte. Un'altra copia più pregevole di piccola misura, è a Roma nella collezione del prof. Silvestro Baglioni, e deve dirsi della scuola stessa di Guido Reni, probabilmente di Giovanni Andrea Sirani, o di Elisabetta.

Nell'originale d'Ascoli l'aspirazione ad associare l'assoluta purità morale con la massima bellezza della forma giunge di slancio ad un vertice eccelso. È una bellezza in cui traluce un elemento ancor inedito, nonostante le stupende prove fatte in questo campo da sommi ingegni: una bellezza che nè dimentica i tipi immortali del secolo anteriore, nè li ripete, ma si mette accanto ad essi degnamente: una bellezza che, sostenuta

da un senso squisito del decoro e da una nobiltà amabilmente contegnosa, si tien sicura contro il pericolo di quella grazia un po' leziosetta, in cui s'era invischiato persino il grande Correggio, e di cui in quel tempo dava esempio Francesco Albani.

E bellissimo è l'arcangelo, nella cui movenza sciolta e nelle cui vesti freme una traccia del volo, or ora interrotto. Ha nel viso una dolcezza di donzella e una gran soavità d'espressione nel rassicurare la vergine che si turba, sorpresa e pensierosa nella sua umiltà dell'altissimo privilegio che le è annunziato. Egli, quale Guido l'ha visto, è veramente il degno visitatore di tale fanciulla.

GIULIO CANTALAMESSA.

GIUSEPPE BAZZANI.

Mi cadde per la prima volta sott'occhio una tela di questo pittore forse una decina d'anni fa, a Revere, nella chiesa parrocchiale: una grande fabbricona secentesca triste e nuda che sovrasta di lontano, dietro gli alti argini del fiume, nel vasto e piatto orizzonte padano.

Il nome del pittore mi era sconosciuto.

Il primo pensiero corse a qualche artista di educazione veneziana anteriore di non molti anni al Piazzetta ed al Tiepolo: ma la disinvolta spigliatezza del segno e della composizione; il tono caldo e succoso del colore; la mollezza sapiente con cui le ombre si compenetravano nelle luci insinuandosi come una nebbiolina leggera, soffusa di velature or violacee, or rosee, ora azzurrine, entro le pieghe dei panneggi mossi sempre con bizzarria civettuola ed esperta; un certo particolarissimo disfacimento dei contorni come se il colore si spappolasse sotto i colpi del pennello, davano prova di una precisa e ricca individualità di pittore che non poteva essersi sperso tra la folla anonima di scolari o di traduttori.

Curiosando qua e là per la chiesa mi accorsi che anche la portellina del tabernacolo, sull'altar maggiore, apparteneva alla medesima mano.

L'errore di giudizio che mi aveva condotto a ricercare l'ignoto pittore di Revere tra i settecentisti veneziani mi portò casualmente sulla buona traccia.

Tra i dipinti del settecento, nelle Regie Gallerie di Venezia mi fu facile riconoscere il mio maestro in due piccoli ovali (N. 747 e 748) che il cartellino assegnava a Giuseppe Bazzani, pittore reggiano morto a Mantova nel 1769 quasi ottuagenario.

I due quadretti erano pervenuti da pochi anni alle gallerie per un dono dell'antiquario Salvadori e facevan parte, probabilmente, di una serie più numerosa: non avevano dunque con Venezia se non un legame recente e casuale.

Che il Bazzani avesse nome Giuseppe e Gaspare o Giovanni; che fosse nato a Reggio d'Emilia nel 1690; che avesse studiato sotto la direzione di un maestro parmigiano, il Canti; che fosse sciancato e malfermo di

G. BAZZANI: ADORAZIONE DEI MAGI - VENEZIA.
GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

salute tanto da trovare in questa sua infermità un ostacolo al pieno risolvimento dell'arte sua; che, infine, morisse a Mantova nell'Agosto del 1769 essendo direttore dell'Accademia mantovana di pittura: ecco le poche indicazioni che danno i dizionari biografici anche recentissimi.

Notizie per buona parte inesatte, e che a ogni modo ben poco dicono di quel che più ci interesserebbe di sapere intorno alla vita dell'artista.

Non Giovanni nè Gaspare fu il nome del Bazzani ma, precisamente, Giuseppe. Il nome di Giovanni proviene da un errore del Lanzi [1] che lo scrittore stesso ebbe poi cura di correggere negli indici dell'ultimo volume della sua storia pittorica.

Quanto a Gaspare Bazzani esistette realmente e fu pittore, anzi scenografo, che il Lanzi cita fra gli allievi reggiani di Francesco Bibbiena; nacque e operò a Reggio Emilia ove visse tra il 1701 e il 1780. Fu adunque quasi esattamente contemporaneo del Bazzani di Mantova ed ebbe identica longevità ottuagenaria, con la sola diversità d'averlo seguito, e nel nascere e nel morire, a distanza di 11 anni giusti. Coincidenze che sono state causa dello scambio tra i due.

Dopo averci aiutato a correggere queste inesattezze biografiche poco altro si riesce a cavare dalle notizie sparse qua e là negli scartafacci stampati o manoscritti dei cronisti mantovani coevi dell'artista, e neppure mi è riuscito di precisare in che consistesse e quando gli sia capitata addosso e come a lungo lo travagliasse quella infermità del corpo che, se non gli impedì di camparsela fin sulla soglia degli ottant'anni e di dipingere un numero stragrande di tele, gli tolse però, secondo gli accademici panegirici dei suddetti scrittori, di giungere al sommo dell'arte. In che però la sua pittura sarebbe stata diversa da quel che è senza questa disgrazia dell'artista, io non saprei dire davvero, e se volessimo soffermarci a notare le deficenze di questo suo modo di dipingere vaporoso e fantastico, di questo suo fare affrettato e nervoso, di quella sua gamma coloristica basata tutta quanta su poche armonie fondamentali di azzurrino di roseo e di violetto, non saprei proprio come poterle riferire a un qualsiasi difetto fisico o fisiologico, e tanto meno a chiuse melanconie di malato o a tormentosi e insoddisfatti desideri di solitario. A queste particolari e dolorose condizioni di vita mi verrebbe voglia, al contrario, di attribuire quel maggior fascino che eleva in un certo momento l'opera dell'artista, ingiustamente dimenticato, all'altezza del capolavoro.

Fortuna almeno che il Volta (un buon avvocato mantovano contemporaneo del pittore che fu per molti anni bibliotecario dell'accademia) attribuisce a questa infermità il merito di avergli dato modo, costringendolo a non uscir di camera, di imparare bene la storia e di avvantaggiarsene perciò grandemente nel cammino dell'arte!

Ai nostri giovani studenti di saper trarre buon pro dell'esempio!

Pare però in sostanza che il malanno derivasse da una malaugurata caduta giù da una impalcatura.

È esatto, per la concorde affermazione dei contemporanei, che il Bazzani si educasse a Mantova sotto la direzione di Giovanni Canti, ed esatto anche che il Canti, insegnante di pittura nell'accademia mantovana, fosse nativo di Parma. Ma di parmigiano, vale a dire di correggesco, sia pure inteso attraver-

G. BAZZANI: RIPOSO IN EGITTO - VENEZIA, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

G. BAZZANI: ESTASI D'UNA SANTA - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

G. BAZZANI: SAN LUIGI E UN CHERUBINO.
BOLOGNA, PROPRIETÀ PODIO.

so le interpretazioni degli ultimi eredi del Parmigianino e dei Carracci, non par proprio che il Canti abbia portato a Mantova un bel nulla. Le poche tele che si possono vedere di lui nelle chiese mantovane (cè n'è una in San Martino e un'altra nella chiesa della Carità) sono poveri sgorbi.

È vero che il Lanzi ci avverte [2] che il merito del pittore vuol "cercarsi nelle gallerie ove sono i suoi paesi e le sue battaglie, non nelle chiese ove sono le sue tavole veramente mediocri". Giudizio del quale non saprei dire la esattezza perchè di queste numerose pitture di paesi e di battaglie, nelle quali il pittore avrebbe spiegato almeno la bravura del rapido e facile esecutore, nessuna mi è nota.

Che cosa dunque il Bazzani possa aver imparato dal Canti mi sarebbe difficile il definire: con molta buona volontà si può supporre, come ripetono dal d'Arco [3] in poi i pochi che han fatto cenno dell'artista nostro, che il maestro gli insegnasse la pratica del tirar via alla lesta (cosa tutt'altro che facile da insegnare), e certo non so qual gusto di collocar spesso nelle scene, anche quando il soggetto non parrebbe richiederlo, gran pennacchi di guerrieri in armatura e scorci di cavalli annitrenti. Ma anche questa supposizione si può derivare soltanto dal giudizio scritto de' miei predecessori, chè le due tele del Canti a me note non hanno nè cavalli, nè guerrieri, nè alcuno spirito cavalleresco, e nemmeno mostrano nel loro autore la spigliatezza, sia pure facilona, del mestierante che può tirar via con disinvoltura perchè ha pronta la fantasia e buona la pratica della mano.

Così che il nostro giudizio intorno alla pittura del Bazzani e intorno agli avvicinamenti e alle dipendenze che la collegano all'arte o di vecchi maestri o di maestri contemporanei, i quali ebbero maggiori di lui l'ala e la fama, deve essere tratto, quasi per intero, dallo studio delle tele.

Anche senza dar peso agli aneddoti degli scrittori locali [4], che, o narrano il solito incontro del ragazzetto pronto a scarabocchiare sul tavolino di un caffè i ghiribizzi della sua fantasia e del patrizio mecenate che lo prende a proteggere e lo avvia sul cammino dell'arte, o che attribuiscono a lui, fanciullo di dodici anni, la serie della via Crucis nella chiesa di San Barnaba, è certo che il Bazzani fu artista precoce, fecondissimo, pronto e, per quel che riguarda l'arte, (la pratica dei colori può essere benissimo che l'abbia imparata dal Canti), in gran parte autodidatta; formatosi cioè con lo studio di opere eseguite da maestri lontani da lui per il tempo o per lo spazio, assai più che con l'insegnamento di chi gli stava vicino.

E nemmeno è facile ordinare l'opera copiosa e feconda (molte tele sono andate disperse e molte, certo, sono ancora ignorate) in una chiara successione cronologica, o, quel che più importerebbe, coordinarle a qualche fatto fondamentale o a qualche essenziale vicenda spirituale dell'artista, intorno a cui la trama della sua vita abbia per un momento dovuto arrestarsi e far nodo.

L'attività sua ci appare rinchiusa entro una formula personalissima e attraente, ma non ricca di atteggiamenti complessi nè di agitate contraddizioni; opera più di mano e di fantasia e di passione, che non di studio meditato e di paziente ricerca.

Della classica distinzione delle "tre ma-

G. BAZZANI: GESÙ NELL'ORTO - BOLOGNA, PROPRIETÀ PODIO.

niere », obbligatoria fino a qualche anno fa per qualsiasi scrittore d'arte che si rispettasse, e a cui non mancano d'accennare anche a proposito del Bazzani gli scrittori locali del secolo scorso e i collezionisti d'ora, la moda del momento mi permette di fare anche a meno. Permesso del quale approfitto tanto più volentieri in quanto devo confessare che, se dovessi costringere entro un tal schema le mie nozioni e le mie impressioni sul fantasioso e seducente pittore mantovano, mi troverei proprio a mal partito.

Che il Bazzani si sia formato studiando dal Rubens, da Paolo Veronese, da Giulio Romano e perfino da Andrea Mantegna (e la lista dei presunti modelli non risale per fortuna, fino a Giotto soltanto perchè era difficile agli scrittori mantovani trovar nomi di grandi maestri più antichi del Mantegna) affermano ricopiando le parole del Coddè e del Volta, un po' tutti gli scrittori che hanno raccolto qualche notizia del nostro pittore, compreso il modernissimo dizionario del Thieme–Becker [5].

Che il Bazzani abbia ammirato, studiato, e ricopiato anche, opere del Pippi e del Mantegna (ed era forse difficile che un allievo di accademia mantovana potesse fare altrimenti) può benissimo essere, ma questo studio rimase nulla più che un esercizio scolastico, e non ebbe, nè poteva avere, alcuna apprezzabile efficacia a formare lo stile dell'artista.

Cosa che il Lanzi aveva perfettamente compreso più di un secolo innanzi: lasciando in pace il Mantegna e Giulio Romano e dimenticando, ingiustamente, il Feti, il vecchio storico delle arti, vede nel Rubens l'unica fonte alla quale abbia attinto l'estro del nostro pittore.

Lo studio del grande maestro fiammingo, del quale erano in Mantova due opere notevoli, appare infatti assai chiaramente in quasi tutte le tele del Bazzani.

Ed è tra i più singolari contrasti che una figura d'artista possa presentare, questo studio e questo amore verso un maestro tanto carnoso e vigoroso e fiorente, amante delle forme larghe e vistose, lieto di immaginare composizioni vaste, scenografiche, ariose, qualche volta violenti, e di colorirle con una smagliante sontuosità di tavolozza, da parte di un pittore di gusto e d'abito già pienamente settecenteschi, amante dei contorni sfumati ed incerti, delle luci soffuse e irreali, delle ombre vaporose; di un pittore che nella figura umana prediligeva le forme allungate e disfatte, gli atteggiamenti di abbandono e cercava di rinchiudere la composizione entro linee molli e curve, come entro vortici di nebbie evanescenti.

Contrasto di tempo e di temperamento grandissimi. Tale che di questa sua pittura fragile e nervosa, piena di sottintesi e di pause, ricca di lirismi improvvisi e velata di maldefinite malinconie (una pittura che noi definiremmo volentieri romantica: quanto cioè di meno rubensiano si possa immaginare), non poteva il Bazzani derivare dal Rubens se non pochi elementi.

Due principalmente: il colore inteso come elemento e come strumento primo e principe della espressione pittorica, e la facilità improvvisa e rapida della esecuzione. L'uno e l'altro elemento, tenuto conto della grande differenza di valore che passa tra i due maestri, derivava da una qualità che

G. BAZZANI: ALLEGORIA - MANTOVA, COLL. PESENTI NODARI.

entrambi ebbero in comune: la sicura signoria dell'occhio, della fantasia e della mano, per cui i pensieri sembrano aver assunto forma pittorica, la emozione creatrice esser nata senza sforzo, e senza sforzo aver trovata la mano pronta a tradurla in pittura, come se le immagini si colorassero spontaneamente nel cervello e sotto la mano dell'artista.

" Ponevasi all'opera " racconta il Coddè " senza nè schizzi nè modelli; chè, se li faceva innanzi operare, li gettava alle fiamme perchè ne li soleva chiamare ostacoli allo slancio dell'ingegno ".

Questa fu forse l'affinità ideale che potè congiungere per un'intera vita l'anima inquieta e nostalgica del settecentista mantovano allo spirito lieto e fermo del grande maestro fiammingo.

Quello stesso dono divino che aveva contribuito a portare il Rubens ai maggiori fastigi dell'arte e alle più alte fortune, valse al Bazzani soltanto per arricchire di non so quale fascino signorile la sua commossa sensibilità di improvvisatore, il suo talento di decoratore facile e piacevolissimo, la devozione calda, il fervore raccolto, il lirismo sommesso di poeta provinciale vissuto lontano dalle esaltazioni clamorose di committenti principeschi nel tranquillo ambito di piccoli trionfi paesani e di modesti riconoscimenti accademici.

Una qualche maggiore affinità di spirito il Bazzani dovette trovare nelle opere di Domenico Feti (Fetti era la ortografia da lui stesso usata nelle firme) maestro del quale gli storici locali sembrano essersi del tutto dimenticati per quanto delle opere sue al principio del sec. XVIII dovessero essere ben riccamente fornite le chiese e le raccolte mantovane.

Il convento di Sant'Orsola, rifugio delle principesse di casa Gonzaga che la vocazione religiosa e le tiranniche necessità famigliari votavano alla solitudine, possedeva ancora, al principio del secolo scorso il gran lunettone con la " Moltiplicazione dei pani e dei pesci " e la serie dei Dodici Apostoli, che sono ora tra le tele più belle della raccolta civica al Palazzo Ducale di Mantova.

Con Domenico Feti era arrivato sulle sponde del Mincio il primo segno di rivoluzione, il primo grido di guerra contro il manierismo sfibrato degli ultimi scolari di Giulio Romano: dopo la morte del Pippi la corte dei Gonzaga non aveva più avuto occasione di ospitare pittori di grido.

La scuola locale (se, specialmente nel secolo XVII, si può in qualche modo parlare di una scuola pittorica mantovana) non era costituita se non da una turba amorfa di frescanti e di decoratori senza palpiti e senza fisonomia, imitatori del Pippi e, qualche volta, memori lontanamente dell'arte di Antonio Allegri, i quali s'ingegnavano a coprire il vuoto dell'anima con abili e stucchevoli giochetti di prospettiva (la sala degli Specchi e l'Appartamento di Eleonora Medici sono pieni di questi acrobatismi), e con magniloquenti scenografie mitologiche.

Il Feti aveva piantato la solida educazione romano-caravaggesca sul buon fondamento del suo primo alunnato con il toscano Cigoli (la efficacia del primo maestro, smentita senz'altro della critica più recente, mi par tutt'altro che trascurabile), e sulla ricca, salda, quasi contradditoria na-

G. BAZZANI: SAN ROMUALDO - MANTOVA,
SAN BARNABA.

G. BAZZANI: L'ANDATA AL CALVARIO (DISEGNO A SEPPIA)

MANTOVA, PALAZZO D'ARCO.

tura sua di pittore vigoroso e fantastico, impetuoso e profondo, plastico e vibrante: spirito di realista e di sognatore, tempra di rivoluzionario e di tradizionalista ad un tempo.

Il chiaroscuro tenebroso dei caravaggeschi l'aveva sfiorato a pena; un po' di cangiantismo dei manieristi era rimasto in fondo all'animo come un ricordo lontano: a Mantova le gamme argentine di Paolo Veronese, le luminosità calde e profonde di Tiziano, la forza cromatica del Tintoretto mutarono ad un tratto (non conosco pitture sue che segnino lenti trapassi), il luminismo caravaggesco in bagliori rapidi e crudi, in amore di fondi ariosi e lucenti, di tonalità fresche e chiare, in pulviscolo d'oro e di azzurro e di violaceo sotto il quale si rivela, come una reminiscenza lontana, l'antico cangiantismo toscano interpretato in una forma nuova con tenui veli rosei, gialli, azzurrini, con sfumature che a pena svariano il tono di fondo, con tocchi

GIUSEPPE BAZZANI: L'ANNUNCIAZIONE
(VENEZIA - COLLEZIONE BRASS)

arditi di luci colorate messe giù alla brava con franca spavalderia di mestiere.

Con queste doti e con questa preparazione, il Feti ebbe a Mantova, dove giunse poco più che ventenne, il primo contatto diretto con l'arte veneziana e con Venezia, e la meravigliosa fascinatrice esercitò su di lui, come sullo Strozzi e sul Lys un potere irresistibile e decisivo.

I dipinti del Feti devono aver avuto sull'animo e sulla pratica d'artista di Giuseppe Bazzani una efficacia profonda.

Del Feti egli non poteva intendere nè valutare il fondo caravaggesco e la potenza plastica vigorosa e rude, ma dovette invece gioire a fondo della facile e feconda improvvisazione, della bravura impetuosa, dell'ardita e nuova ricerca di vaporosità, di quel vibrante sfrangiarsi della luce, di quel balenio dei contorni nel quale si smorza il saldo realismo plastico, e la rude rappresentazione del vero si vela entro una vibrazione di fantastica irrealità.

Ma Giuseppe Bazzani cominciava a dipingere quasi un secolo dopo la morte del grande pittore romano. Nè la rivoluzione da lui apportata aveva trovato chi potesse intenderla e continuarla. Tutta l'opera del maestro, quel tanto almeno che ne rimaneva a Mantova al principio del settecento (la serie delle parabole di Dresda, di Praga e di Vienna erano emigrate con la vendita del 1627), non poteva essere per il Bazzani se non un richiamo di voce lontano, la vaga suggestione d'una grandezza passata.

Quel sottil rivolo d'arte che aveva potuto mantenersi a Mantova dopo la grande tragedia del 1630 durante il ristorarsi faticoso, per tutto il secolo XVII, della fiaccata potenza dei duchi, e nel lento risorgere della esausta vita cittadina, si attaccava a Venezia e qualche poco a Bologna. E se dovessi ascrivere il Bazzani, pur così personale e bizzarro e solitario com'è, a una scuola nota di pittura non esiterei a chiamarlo pittore veneziano.

Definire con precisione di fatti o con particolari accenni di opere o di nomi i modi per i quali la suggestione della pittura veneziana operò sul Bazzani mi riesce, per ora almeno, impossibile.

L'arte dei maestri veneziani da Tiziano a Paolo veronese, dal Tintoretto ai Bassano era nobilmente rappresentata nella galleria dei Gonzaga anche verso la metà del secolo XVII. Da Paolo principalmente e dai Bassano i settecentisti – e non soltanto veneziani – trassero ispirazione ed ammaestramenti essenziali.

Sorgiva fresca e perenne alla quale attinse quanto meglio potè anche il Bazzani.

Elementi paoleschi assunti attraverso la interpretazione dei Bassano si osservano in molte delle sue tele e, particolarmente, in quelle che mi sembrano più giovanili. Non parlo della serie di "Via Crucis" a San Barnaba (Mantova) abbozzo quasi fanciullesco (vi è però già un accenno di stile), nel quale la imitazione dei modelli veneziani si mescola a una particolare teatralità scenografica con aggruppamenti di cavalli e di guerrieri, forse l'unico insegnamento che il giovanetto poteva trarre dal Canti, menzionato come pittor di battaglie.

Nelle "Nozze di Cana", di una collezione privata a Bologna, paoleschi sono l'apostolo che regge la coppa, l'altro che sta addossato alla colonna, il moretto che attende al servizio (un chiaro ricordo di Rubens appare

invece nella figura di Maria); paoleschi il cielo a chiazze di azzurro profondo striate di luci argentine, e i toni rossi e azzurri che cantano pieni, sui lati del dipinto, accanto alla nota acuta centrale della tovaglia di un bianco che si fa a pena cinereo nelle ombre.

In due " Annunciazioni ", una nella raccolta Brass (*pag. 179*), e l'altra in quella Podio a Bologna, alcuni panneggi mi sembrano chiarire che dall'esempio dei bassanesi derivano quel particolare roseo vinoso, come un succo allungato di fragola, che il Bazzani conservò sempre come nota cromatica dominante. Anche i bianco-rosei, i grigio–violacei, i bianco–azzurrini particolarissimi al maestro e riconoscibili quasi in ogni sua tela; certi bruni caldi, striati di toni violacei, percossi all'improvviso da brevi tocchi argentini; certe ombre calde vaporose e cupe sono una traduzione originale e piacevole di tavolozza veneziana vista attraverso non so qual nebbia sfatta di vapori colorati.

Basta osservare i due ovali (taglio che il pittore predilige), dell' "Adorazione dei Magi " e del " Riposo in Egitto " (*pagg. 167-169*) per notare, accanto a qualche reminiscenza rubensiana (si osservino la testa di re moro nel primo dei due dipinti e il putto in entrambi), una chiarissima derivazione da Paolo Veronese e dai Bassano.

Vivace, brillante, luminoso, qualche volta anche argentino, nei dipinti che ritengo più giovanili, escluse poche tele caravaggesche a chiaro scuro tenebroso (le ombre, al solito, sono grandemente cresciute e annerite dal tempo), con poche note squillanti di rosso di bianco e di giallo (Mantova, chiesa della Carità: pannelli della volta), il colorito del Bazzani si fa poi, caldo, cupo violaceo, con armonie cromatiche modulate magistralmente su poche tinte brune, con ombre ampie, profonde, trasparenti e vaporose che pervadono tutto il dipinto fino ai primi piani, senza netta separazione dalle luci.

Analogo abbandono si nota via via nel senso del paese e dell'ambiente, nella costruzione delle figure, nelle linee della composizione. Le forme – che il Bazzani amò allungate, fragili e sinuose anche nel periodo in cui egli dovette essere più intimamente dominato dai modelli del Rubens e del Feti – perdono ancor più di saldezza costruttiva; la composizione si equilibra su poche figure e sembra rinchiudersi entro le linee molli e sinuose di un elisse; i contorni si sfrangiano, si annebbiano, si disfanno come se tutto stesse per dissolversi in vapore, come se il pittore dipingesse non corpi ma larve fantastiche, che si piegano, si accasciano, si dissolvono in un vortice invisibile, in un turbine di annientamento senza spasimo.

Sono quasi tutte tele di soggetto religioso disseminate in piccole cappelle – povere tele spesso lacere, consunte e abbandonate – entro modestissime chiese del territorio mantovano.

È questo il momento nel quale il fascino dell'artista è più denso e più vivo, nel quale pare che la sua pittura sia frutto di una vibrazione di anima più profonda e più tormentosa; nel quale la fusione dello spirito e della mano, l'impeto della fantasia e l'abbandono del sentimento la immagine e la creazione dell'opera d'arte sono più perfetti e più intimi.

Nel "Transito di San Giuseppe" del Palazzo ducale di Mantova, questa sensibilità

G. BAZZANI: FIGURA ALLEGORICA – CARPI, COLL. FORESTI.

G. BAZZANI: FIGURA ALLEGORICA – CARPI, COLL. FORESTI.

par che si riassuma in una tragica lividità del colore, in una chiusa angoscia della composizione; nella " Estasi di una Santa " (*pag. 170*) l'abbandono e l'ardore trovano una mirabile espressione nella calda tonalità vaporosa in cui tutto il dipinto pare stia per dissolversi come una visione infocata di fantasime.

Nel " Battesimo di Cristo ", nel " San Luigi Gonzaga "; nel " Cristo nell'Orto " della raccolta Podio, *(pagg. 171 e 173)*, è lo stesso perduto abbandono il medesimo intimo ripiegarsi delle figure su se stesse, il medesimo oblio indefinito ma non mai superficiale d'ogni forma.

Nell'ultimo di questi dipinti lo sfacimento dei colori giunge al parossismo: le figure, gli alberi, le nuvole si contorcono sotto un turbine senza violenza che gonfia e investe cielo e paese come una minaccia immane, oscura e taciturna. I toni più chiari del Cristo (i bianchi diventano d'oro, i rosei si fanno violacei) si spengono intorno lentamente come una eco in ombre calde e profonde, con gridi e strappi e singhiozzi improvvisi di luci livide guizzanti e fredde. Uno stagno cupo nel fondo è come un singulto represso, e frasche e nuvole, investite dall'ansito misterioso della bufera, si avvolgono in volute come spire di vapori torbidi che si sprigionino dal suolo; vapori di brace spenta e ombre cineree avvolgono in un angolo la figura di Lucifero; piccoli baleni di luce strisciano sui triboli e sui simboli della Passione davanti agli occhi estatici del Cristo esausto, dolorante, disfatto, in un così pieno abbandono di se che par da tutte le sue membra esca una preghiera di dissolvimento.

Quale contatto di artista fantasioso e romantico potè turbare così profondamente e così intensamente acuire la sensibilità creativa del povero artista provinciale, del quale i contemporanei ci lasciano intravedere una vita triste e chiusa, raccolta entro i brevi confini della piccola patria, martoriata forse per lunghi anni da una infermità dolorosa e incurabile?

Sebastiano Ricci? Giuseppe Maria Crespi? Il Magnasco?

Del Ricci non so se ci fossero opere in Mantova al principio del sec. XVIII: è lecito supporlo; del Magnasco e del Crespi ce n'erano certamente. Qualche tela dell'uno era rimasta fino a pochi anni fa presso vecchie famiglie mantovane e c'è chi si ricorda ancora d'averla veduta; dell'altro due grandi pale d'altare si conservano tuttavia nelle raccolte civiche del Palazzo Ducale.

Un altro gruppo di tele – ed è il gruppo più numeroso e che meglio piacque ai contemporanei – mi pare indichi l'ultimo orientamento del maestro, compia il ciclo della sua arte, segni il suo punto d'arrivo.

Una certa maggiore fermezza dei contorni, una aumentata scioltezza decorativa negli atteggiamenti, uno sfoggio palese di abilità nel raggruppar molte figure entro spazi ristretti segnano il confronto con i quadri del periodo precedente. La composizione cerca equilibrii più complicati; la linea ovale, cara sempre al Bazzani, diventa alla fine il suo taglio preferito e chiude il dipinto con eleganza veramente perfetta.

La tavolozza, schiarendo, torna a cercare le tinte fresche dell'azzurro, del verde chiaro, del giallo dorato, del roseo pavonazzo; di nuovo il pittore accarezza le sfumature leggere da una ad un'altra tinta,

G. BAZZANI: DECORAZIONE DI SOFFITTO.
MANTOVA, CASA CAVRIANI.

G. BAZZANI: DECORAZIONE DI SOFFITTO.
MANTOVA, CASA CAVRIANI.

qualche argentino diffondersi di luci fredde, il fluttuare di veli bianchi sopra panneggi di rosa e d'azzurro. Ma le ombre si fanno più cupe e tendono a separarsi dalle luci più nettamente, a divenir livide sulle carni e nei bianchi, opache nei piani più arretrati e nelle tinte più scure; toni bruni e quasi neri si contrappongono a chiazze di colore chiaro: tutta la gamma cromatica perde unità e spiritualità per ottenere effetti piacevoli e decorativi, per sfoggiare abilità singolari di colorista, per corrispondere alla galanteria vaporosa dei soggetti ai quali il motivo mitologico o classico serve a pena di pretesto, come uno spunto erudito ad una briosa conversazione da salotto.

La mano è divenuta più abile, lo spirito dell'artista meno intenso e vibrante ma più padrone di sè, l'impeto e l'abbandono hanno ceduto alla esperta raffinatezza; l'effetto generale è più facile e ricercato e brioso, più vicino – anche se a prima vista sembri tornare verso il barocco – allo spirito del settecento.

Parecchie delle tele ora esposte a Palazzo Pitti sono da ascrivere a questo gruppo.

In due grandi pannelli *(pag. 175)* un affollarsi scenografico di figure, uno svolazzar tenue di veli una delicatezza frivola e leziosa di forme e di colorito, e una gamma

G. BAZZANI: DECORAZIONE DI SOFFITTO.
MANTOVA, CASA CAVRIANI.

festosa e varia e vibrante nelle luci e nei piani prossimi all'osservatore, cupa e scurita nelle parti in ombra e nei piani arretrati.

L'interpretazione iconografica è poi così libera da ogni schema tradizionale, così lontana da ogni preoccupazione di esattezza e di definizione non dirò storica ma nemmeno letteraria, così ricca di mondana galanteria settecentesca che riesce persino difficile indovinare il soggetto dei due pannelli. In uno di essi si può forse riconoscere la storia di " Ester e di Assuero " (o meglio quella di " Sofonisba? ") dell'altro non saprei proprio che suggerire. Sono forse le due " Storie di Ester e di Giuditta " che il Coddè cita come esistenti nella chiesa di Santa Maria della Carità?

Altrettanto in un " Addio di Ettore ad Andromaca " (o è invece una " Moglie di Dario? ") e in una " Giuditta " della raccolta Podio, le relazioni tra il soggetto e la pittura si possono dire quasi del tutto scomparse.

E in questo il Bazzani precorre un carattere della moda settecentesca veneziana e francese. Spunti mitologici o classici interpretati come scene di genere o come pitture di costumi; personaggi dell'antichità che si trasformano in cavalieri e damine pronte a partecipare ad una festa galante.

Frivolezza e mondanità che avvicinano il pittore mantovano, oltre che ai veneziani, ai grandi maestri francesi della pittura rococò.

Alcune parti di queste pitture mi sembrano ricordare in qualche modo il vicentino Francesco Maffei (vissuto tra la fine del '500 e il 1660) pittore oggi quasi sconosciuto non ostante le molte commissioni ufficiali che dovettero affidargli i contemporanei, a giudicare almeno dalle grandi tele (al museo di Vicenza ce n'è una intera serie), in cui egli ritrasse personaggi ed avvenimenti delle città di provincia dominate dalla Serenissima.

Alla Mostra fiorentina gli sono attribuite pitture di carattere e di valore assai disparato; ma nelle città venete dove egli visse e lavorò ci dovrebbero ancora essere di lui dipinti a sufficienza per poterlo meglio conoscere e per imparare se e quanto gli debbano i pittori provinciali delle successive generazioni fino a Sebastiano Ricci.

Nei soggetti sacri il Bazzani mantenne però sempre unità e semplicità e intensità d'ispirazione maggiore che nei quadri profani.

Cito gli otto pannelli con "Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento" nella chiesa della Carità, (negli affreschi della volta il pittore viene meno a sè stesso e sacrifica la sua grazia per un tentativo accademico di grandiosità non riuscito), e la pala di San Romualdo nella chiesa di San Barnaba esaltata dalle più vecchie guide come il capolavoro del maestro [6] (*pag. 177*). Armonie chiuse di bruni su bruni i primi, chiara sinfonia di bianchi carnosi e rosati su grigi azzurrini il secondo: tele di calmo respiro e di intimo e sereno raccoglimento.

Calma e serenità in cui si conchiude ancora, non più tormentosa nè soffocata, una commozione creativa fresca intensa e vivissima.

Di tele del Bazzani le case di Mantova fino a pochi anni fa dovevano essere piene, chè il pittore ebbe facilità e fecondità eccezionalissime, e nella seconda parte della sua vita, dopo che la consacrazione ufficiale di presidente dell'Accademia di pittura lo ebbe maggiormente imposto alla stima dei concittadini, largamente favorito di commissioni.

Di questa dovizia molto in questi ultimi anni si dev'esser disperso per la ricerca degli amatori e per il buon profitto degli antiquari. I quali si son mostrati, a proposito del Bazzani, conoscitori più acuti e pronti e precoci di quanto non siano stati gli studiosi o i direttori di gallerie. Nè questo, confessiam pure, è un caso isolato.

Tanto è vero che questo breve studio, il primo se non m'inganno intorno a Giuseppe Bazzani, esce per l'appunto quando da quasi un decennio il mercato antiquario s'è affaccendato a scovare e a mettere in pregio le tele di questo artista ingiustamente dimenticato.

GUGLIELMO PACCHIONI.

---

(1) LANZI. *Storia Pittorica d'Italia, ecc.* VII pag. 26.

(2) LANZI, loc. cit.

(3) D'ARCO. *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Tip. Agazzi, 1857. Cfr. vol. I, pag. 83.

(4) CODDÈ. *Memorie biografiche dei pittori scultori etc.* Mantova, Negretti 1837.

(5) THIEME-BECKER. *Kunstlerlexicon*: III, 108.

(6) G. SUSANI. *Nuovo prospetto delle pitture etc.* Mantova, 1830. G. CADIOLI. *Descrizione delle pitture sculture etc.* Mantova, 1763.

TAVOLO - VENEZIA, PALAZZO GUILLON MANGILLI.

APPARTAMENTI E ARREDI VENEZIANI DEL SETTECENTO.

III. - IL PALAZZO GUILLON-MANGILLI.

La decorazione degli appartamenti veneziani nel secolo decimottavo, pur meno ricca che quella delle età precedenti, fu incomparabilmente più fine e più elegante venendo così ad armonizzarsi col gusto delle nuove generazioni; le quali se dovevano sentire una invincibile ripugnanza per le goffe e pesanti ornamentazioni che avevano fatto la delizia dei loro padri, non poterono però mai adattarsi a vivere in ambienti decorati secondo i freddi e regolari precetti degli stili classicheggianti. Gli è che il *barocchetto*, sia pure importazione o imitazione francese come generalmente si afferma, divenne per merito dei nostri artefici uno stile prettamente veneziano, prosperò rigoglioso vivendo di vita propria, e sempre più si andò perfezionando fino agli ultimi anni della Repubblica senza

SEDIE E TAVOLINETTO - VENEZIA, PALAZZO GUILLON MANGILLI.

cadere quasi mai nelle esagerazioni del rococò; sicchè lo stile Luigi XVI, che fu adottato in Francia per reagire alla soverchia ricchezza e complicazione degli ornati, non ebbe gran voga a Venezia. Appena se ne conosce qualche rarissimo esempio come un salottino del palazzo Albrizzi che contrasta simpaticamente nella purissima eleganza delle linee, nella composta ma ricca e colorita motivazione degli ornati, con le esuberanti decorazioni barocche del soffitto e delle sale attigue; e più specialmente il palazzo Mangilli, ora Guillon-Mangilli, ai Santi Apostoli.

Questo palazzo fu ricostruito sopra un precedente edificio dei Soranzo dall'architetto Antonio Visentini, noioso stilista quanto vivace incisore e colorito pittore di prospettive, per il console inglese Smith, mezzo mecenate e mezzo trafficante di antichità, che lo ammobiliò secondo il gusto della sua nazione (Madame du Boccage ci fa sapere che persino le serrature delle porte erano state fatte venire dall'Inghilterra!), e vi raccolse famose, doviziosissime collezioni di bronzi, di monete, di gemme, di libri, di disegni e di stampe, e una serie di quadri del Ricci e del Canaletto. Morto lo Smith nel 1770 e passate le sue collezioni in Inghilterra, il palazzo divenne per pochi anni proprietà dei Gambara, finchè fu acquistato nel 1784 dal conte Giuseppe Mangilli che ne affidò la decorazione ad Antonio Selva, amico e coetaneo del Canova, il futuro architetto del Teatro Fenice.

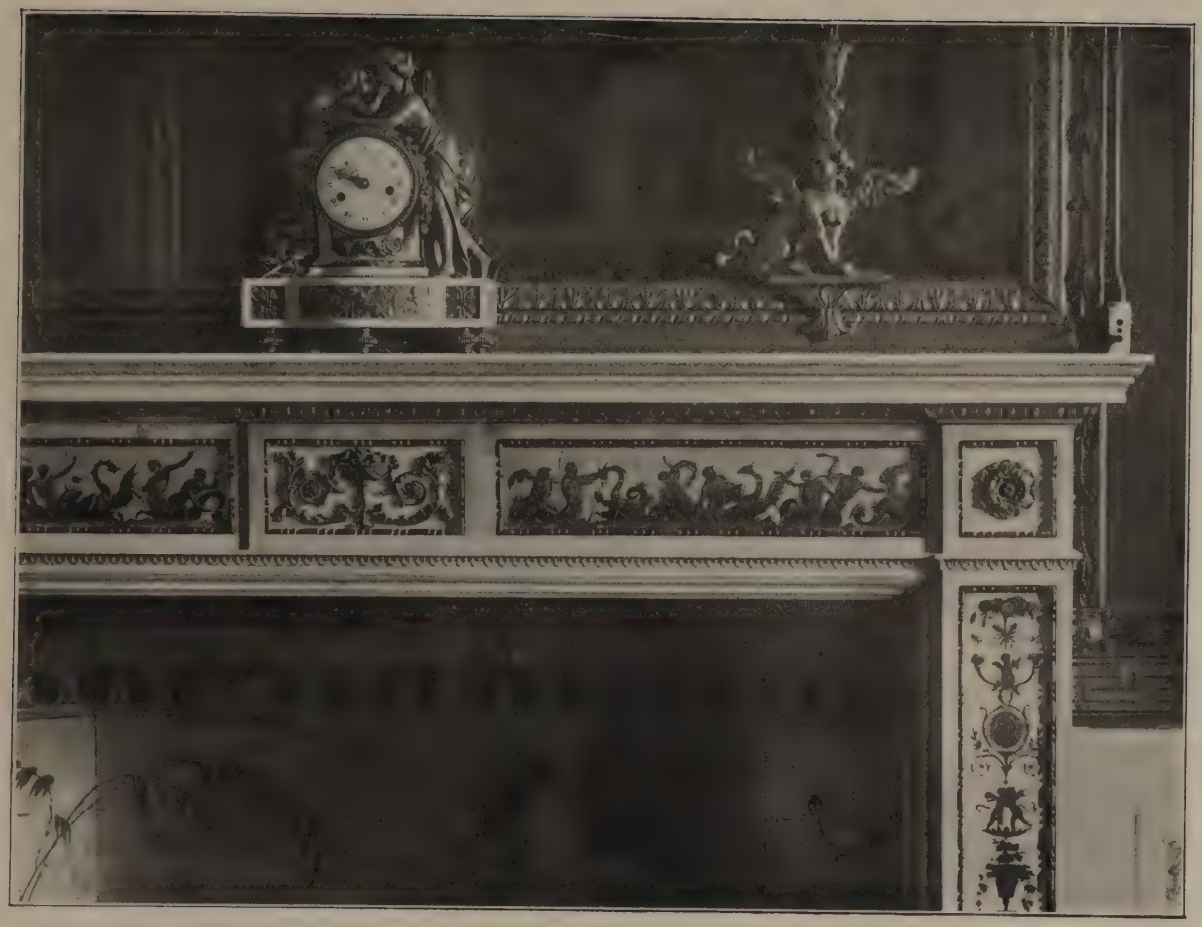
Il Selva era allora un giovanotto reduce appena da un viaggio di istruzione e di per-

SALA DA RICEVERE – VENEZIA, PALAZZO GUILLON-MANGILLI.

CAMINO E SPECCHIERA - VENEZIA, PALAZZO GUILLON-MANGILLI.

fezionamento a Parigi e a Londra; del quale viaggio Ugo Ojetti possiede, e mi ha gentilmente lasciato sfogliare, un libro di appunti e di memorie. Gli accenni a questioni d'arte sono purtroppo scarsi in queste note, ma sufficienti a far comprendere come il giovane architetto fino dagli inizii della carriera rivolgesse la sua attenzione non solo ai monumenti, ma anche all'arredamento degli appartamenti, alle fabbriche di mobili, ecc.

Un paio di citazioni basteranno a provarlo: quella per esempio che si riferisce ad una visita a Louveciennes: " Gli artisti più celebri si sono sforzati di decorare questo soggiorno e qualunque ornamento de' dettagli è ridotto con estremo buon gusto e delica-



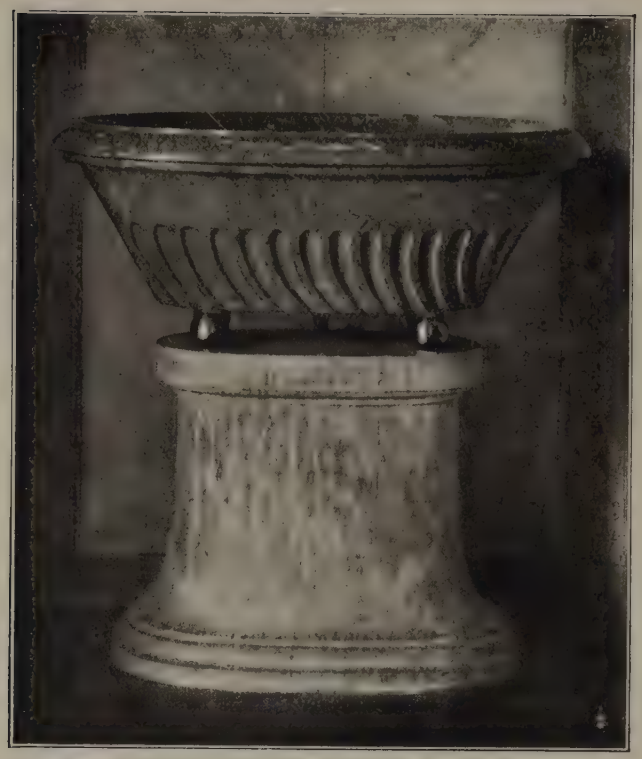
PARTICOLARE DEL CAMINETTO E OROLOGIO - VENEZIA, PALAZZO GUILLON-MANGILLI.

tezza; come le serrature, le spagnolette, le cornici, li candelieri, i fuochi, i bracci e focolari, etc. ". E a proposito di Londra il Selva scriveva: " Nei magazzini di mobili in legno come comò, armarj, etc. In Francia i disegni sono più graziosi e più vari, ma la finitezza non arriva a quelli di Londra. Vi sono dei legni di tinte naturali assai belle, ed i rimessi a tinte mi piacciono più di quelli di Francia e pel disegno e per l'esecuzione.

Spesse volte vi aggiungono ai legni una vernice, particolarmente quando gli ornamenti del mobile siano aiutati dalla pittura o affatto dipinti ".

È facile pertanto immaginarsi con quale entusiasmo il Selva accettasse l'incarico del conte Mangilli che gli permetteva di porre subito in pratica gli insegnamenti tratti dal suo viaggio, e di riunire intorno a sè i mirabili ma modesti artisti veneziani che di solito lavoravano separatamente e umilmente, senza ambire a ricchezze nè ad onori, paghi soltanto della gioia del creare, e non abituati ad essere guidati come in Francia da un Cressent, da un Caffieri, da un Riesener, decoratori ufficiali della Corte, nè come in Inghilterra dai Chippendale, dagli Heppelwithe, dagli Adams che divulgavano i loro canoni

LAVABO NELLA SALA DA PRANZO.



VENEZIA, PALAZZO GUILLON-MANGILLI

stilistici con pubblicazioni riccamente illustrate e largamente diffuse. Contrariamente a quanto adunque si riscontra nell'arte decorativa veneziana del settecento che è quasi del tutto anonima, noi conosciamo per merito del Selva il nome dei principali artisti che collaborarono con lui nel rinnovare ed arredare il palazzo Mangilli; astraendo dal Novelli e dal Canal i quali decorarono alcuni soffitti oggi piuttosto malandati, sappiamo per esempio che il falegname fu un certo Monaco, quello stesso che doveva costruire nel 1796 le botteghe di Piazza San Marco per l'ultima Fiera dell'Ascensione, muratore un Castioli, scalpellino un Fadiga; e sui bronzi di un davanti di caminetto ho trovato incisa questa inscrizione: " Opera di Xaverio Ranaldi e Giuseppe figlio Romani fabbricatori in Venezia, anno 1786 ".

Non vi fu parte, si può dire del vasto palazzo, dall'ingresso al mezzanino, dal bagno alle sale di ricevimento, che il Selva non abbia trasformato, cercando di renderlo comodo nella distribuzione dei locali e imitando o ricopiando i migliori modelli francesi ed inglesi per farlo bello e piacevole. Non tutte le stanze, naturalmente, hanno potuto resistere ai mutamenti della moda e al lungo uso; ma i tre salotti principali per merito degli eredi del conte Mangilli (fra i quali va ricordato il conte Benedetto Valmarana amico e protettore di Emanuele Cicogna, del Buratti e di quanti letterati, poeti e musicisti fiorirono a Venezia nella prima metà del secolo scorso) si possono ancor oggi ammirare nella loro originale integrità. Penetrandovi il visitatore di questo palazzo piuttosto che sulle rive del Canalgrande potrebbe credersi non

lontano dalla Senna; gli stucchi dei soffitti, i mobili dorati e laccati i cui motivi ornamentali rammentano quelli degli stucchi, i caminetti ricchi di marmi, di bassorilievi, di bronzi dorati di specchi, i bracciali delle lumiere, le stoffe – tra le quali ricorderò uno squisito e raro lampasso color cremisi a disegni argentei di canestri e di fiori, certamente fatto tessere apposta giacchè ogni telo ha in alto un festone che forma fregio tutto intorno alla stanza – e le cornici che le tengono fissate alle pareti, perfino i ninnoli, gli orologi devono essere stati disegnati o per lo meno scelti dal Selva con una cura estrema dei particolari, con infinito buon gusto, secondo lo stile Luigi XVI, anzi, per essere più esatti in una di quelle infinite e quasi inafferrabili varietà di stile che prepararono l'avvento del classicissimo stile imperiale.

Egli è stato insomma fra gli architetti veneziani e forse anche fra gli italiani, il primo che si sia preoccupato dell' arredamento di un'abitazione, seguendo l' esempio di nazioni straniere più progredite che non la nostra in fatto di comodità e di buon gusto, ed applicando ciò che argutamente scriveva l'Algarotti, buon giudice in materia: " Quanto a me io terrei di abitare una casa francese posta dirimpetto a un palazzo del Palladio ".

ALDO RAVÀ.

IL CENTRO DA TAVOLA DEL VICERÈ.

Quando trovai nei credenzoni di un mezzanino del Palazzo Reale di Milano, basso, coperto a volta, buio, come un sotterraneo odorante di muffa e di rinchiuso, gli innumerevoli pezzi di questo centro da tavola, non avrei mai imaginato che tutti quei pezzi scintillanti di marmi lucidi, di bronzi dorati e di pietre dure m'avrebber condotto sulla traccia di un artista che era stato celebre ai suoi tempi, cioè appena un secolo fa.

Che fosse celebre me lo disse poco dopo l' inventario e me lo confermarono le ricerche successive. Intanto ebbi voglia di riportare alla luce tutte quelle membra sparse e di ricollocarle nell'ordine primitivo. Mi detti cioè con pazienza alla centellinata gioia di ricostruire un'opera d'arte, da tanti decenni dimenticata, così come era stata goduta al suo apparire sulle mense costellate di candele, profumate di fiori e di vivande.

Tornò allora in luce quel centro sontuosissimo da tavola che le fotografie riproducono e che le mie parole tenteranno di illustrare nella sua apparenza di colore e nella storia delle sue vicende.

Un piano di marmo, diviso in tre parti, lungo nell'insieme 13 metri e 36 centimetri, largo 80 cm., è destinato a sostenere tutta la complicata architettura dei duecentoventisette pezzi di cui il " centro " si compone. Questo piano è di marmo bianco di Carrara " con fascia all'ingiro d'alabastro orientale e tre listelli in rosso egizio contornato da filo di verde antico con globetti alternati in rosso egizio ed alabastro orientale, con cornice di bronzo dorato e mem-

brature a fogliette, sostenuto da piedi pure di bronzo a maschere nere in mezzo a due griffoni dorati ".

Le pedantesche ed involute frasi citate dall'inventario dànno già un'idea della preziosità con cui perfino il piano di sostegno è lavorato e composto. Tanta preziosità e ricchezza di materia si fa ancora più evidente nelle parti mobili che, secondo un ordine prestabilito, debbono esser disposte sopra quel piano.

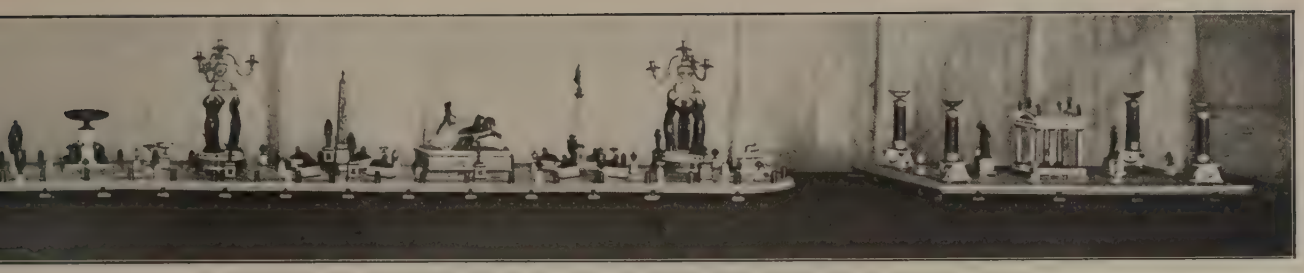
Le parti mobili – tempietti, candelabri, obelischi, statue, bighe, colonne, vasche, balaustri – si dispongono in modo da dar l'impressione di una specie di fôro monumentale in miniatura, con i simulacri e le fontane, i templi e le colonne onorarie, pallido riflesso di quel che, nel tempo dell'Impero, si imaginava come espressione del gusto dei greci e dei romani. Questa apparenza di giardino pietrificato in cui la nota coloristica delle aiole era sostituita dal cangiare dei marmi e delle pietre dure fece, anzi, dare al centro da tavola il nome improprio di " parterre ".

Nel mezzo sta un tempietto a base circolare con la statua di Giove sotto alla cupoletta e con quattro statuette di Dei al sommo di ogni timpano triangolare. Di alabastro orientale diafano sono le colonne con base e capitello di rosso egizio, di marmo verdastro venato è la base circolare, di lapislazzuli e di malachite sono gli intarsi, di rosso egizio e di bronzo dorato o brunito sono le maschere, le statue e le teste di leoni che adornano il coronamento.

A questo tempietto corrispondono in simmetria alle estremità altri due tempietti architravati su otto colonne d'alabastro orientale opaco, sormontati ognuno da sei statuette in bronzo brunito, intarsiati nelle trabeazioni e negli zoccoli con motivi geometrici in lapislazzuli, malachite e rosso egiziano. Entro a ciascuno non una divinità ma un tripode di bronzo dorato che sostiene una coppa d'alabastro diafano e posa su un plinto triangolare di porfido.

I toni dei marmi bianchi, rossastri e verdastri, alternati col bruno del bronzo ossidato, e con l'oro di quello dorato, interrotti dalle tenui preziosità dei lapislazzuli, della malachite, del porfido, della madreperla negli intarsi, formano la varia e bizzarra gamma coloristica di tutto il lavoro.

Di porfido con rapporti di bronzo dorato sono le colonne che sostengono le coppe d'agata con anse serpentine; di bronzo brunito sono le due quadrighe con Apollo e Diana (il Giorno e la Notte) tirate da cavalli e da cervi su una larga base ad in-



VEDUTA D'INSIEME DEL CENTRO DA TAVOLA
DEL VICERÈ - MILANO, PALAZZO REALE.

tarsi policromi; di alabastro orientale sono le colonne onorarie che sorreggono statue di Mercurio e di Flora; di rosso egizio sono sei statuette di divinità mitologiche, Minerva e Giunone, Dioniso e Vesta, Venere e Marte, su basi striate di malachite; di bronzo annerito sono quattro figure egizie, dodici puttini e sedici sfingi che posano sopra zoccoli adorni di perline, di rosette, di mascheroni dorati; di bronzo, di porfido, d'agata, d'alabastro, di serpentino, di bianco lunense sono i quattro grandi candelabri a quattro fiamme e gli infiniti pezzi e pezzetti che sotto forma di vasetti, vasche, colonnette, bacili, càntari, tripodi e pioli completano e variano la complicata distribuzione di questo fôro in miniatura.

In ogni pezzo si sente lo studio dell'antichità classica e lo sforzo per imitarne il gusto. Alla mancanza di fantasia supplisce la istintiva imitazione dei modelli più conosciuti, dalle sfingi delle fontane alle statue degli Dei, dagli amorini recanti emblemi ai rigidi simulacri egizi, dalle maschere di leoni alle forme dei vasi che allora si chiamavano etruschi. Tutto ciò è tradotto talora con una curiosa goffaggine che fa tozze le statue e le colonne, che volta archi troppo esili su colonne troppo robuste; tal'altra con una grazia e una eleganza che giungono perfino a prendere a prestito il Mercurio famoso di Giambologna con la sua sveltezza da ballerino.

Non c'è dubbio che siamo in pieno stile Impero con i richiami agli ellenismi da poco scoperti a Pompei, ma è un Impero non così rigido ed elementare come quello francese, bensì più solido di forme, più tarchiato di proporzioni, più ricco di colori e d'ornamenti, quali doveva necessariamente scaturire da un più immediato contatto con gli esempi di Roma.

E da Roma infatti trae origine questo curioso e prezioso lavoro d'oreficeria e di musaico, che fa perdonare la mancanza di equilibrio fra le parti e l'accozzo spesso infelice di motivi discordanti, in grazia di una certa sua squisita perfezione di lavoro, quasi fatta di carezze e di occhiate amorose.

L'inventario dice: " Nel 1804 questo Parterre grandioso venne acquistato dall'in allora celebre mosaicista romano Rafaeli (*sic*), dal sig. Conte Melzi in quell'epoca Vice Presidente della Repubblica Italiana per l'importo di franchi 80.000. "

Non è stato facile rintracciare chi fosse l'in allora celebre mosaicista romano. E pure la celebrità dell'artefice nel suo tempo

mi è stata confermata da tutti i documenti coevi che ho potuto ritrovare.

Nel *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* compilato dal cav. Gaetano Moroni (Venezia, Tip. Emiliana, 1847) si parla di Giacomo Raffaelli – tale è il nome dell'artista già celebre – come dell'inventore probabile del musaico in piccolo " industriosissimo e pazientissimo lavoro che ripete la sua origine dall'avere imaginato di filare que' medesimi smalti con cui si eseguivano i quadri della Basilica di San Pietro ". Si aggiunge che nel 1775 il Raffaelli faceva mostra in Roma del suo studio di musaici di smalti filati " ciò che diede all'artista un grado tale di superiorità che contribuì a farlo chiamare in Milano per fondarvi una scuola ".

Lo stesso Dizionario nota che " in Russia fiorì l'arte monumentale del musaico nel grandioso stabilimento fondato dal regnante imperatore Nicolò I, la cui organizzazione affidò al celebre professore romano Vincenzo (leggi Giacomo) Raffaelli " e ci fa sapere che nel 1825 il cav. Raffaelli staccò dal vecchio arco di San Paolo minacciante rovina il musaico, per disposizione di Leone XII.

In *Memorie romane di antichità* (Roma – Contedini, 1826) si parla di Giacomo Raffaelli, musaicista " lodatissimo fra i lodati, che in Roma dànno cura a quel ramo d'arte e d'industria " e nel *Mondo illustrato* (n. 21 e 22) si esalta una copia in musaico della " Cena di Leonardo " fatta dal Raffaelli con rara perizia (*Nuova enciclopedia popolare* – Torino – Pomba 1847) e poi trasportata nel 1846 a Vienna, dove si vede anche oggi entro la navata sinistra della Minoritenkirche.

Siamo cioè di fronte ad una autentica celebrità italiana che ebbe larga risonanza anche in Russia, in Francia, in Austria, che iniziò un'industria del musaico in miniatura fiorentissima al suo tempo e viva tuttora, sebbene ridotta ormai alle spille ed ai fermagli da pochi soldi. Celebrità disgraziata perchè, a distanza di un secolo appena, non ne è rimasta traccia sensibile.

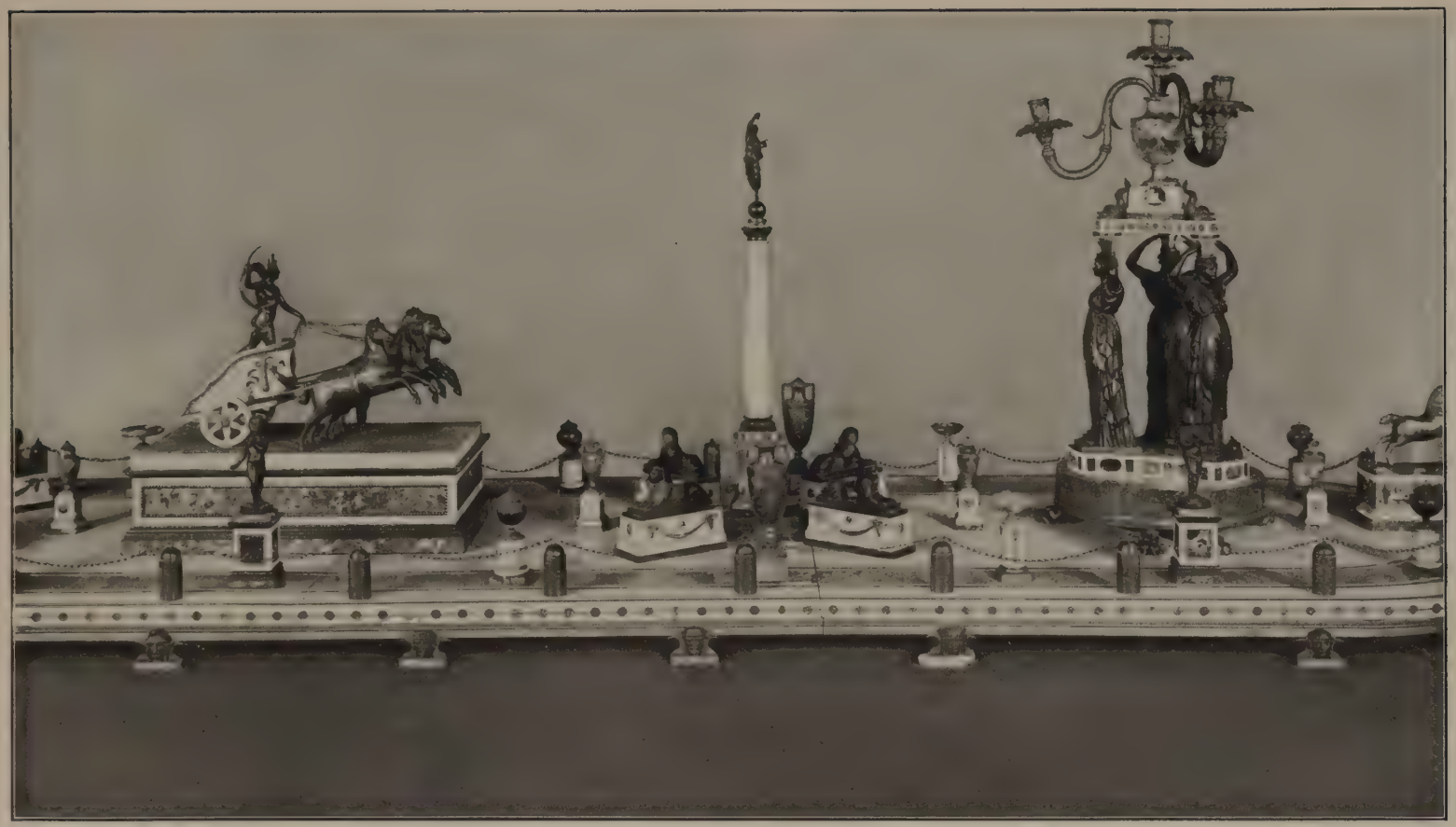
Jacopo Gelli, studiando negli archivi di Milano, mise per caso gli occhi sui documenti delle complicate vicende d'una copia in musaico del " Cenacolo " fatta dal Raffaelli e della scuola di musaico in Milano (*Rassegna d'Arte*, Settembre, 1903). Nelle carte da lui trovate si narrano appunto quelle vicende che costarono amarezze infinite al Raffaelli, chiamato a Milano per fondarvi una scuola del musaico benvoluta dal Vicerè d'Italia Eugenio di Beauharnais e invisa poi al governo austriaco.

Fu allora, e cioè nel marzo del 1804, che il Raffaelli ebbe dal Duca Melzi la commissione del sontuoso " dessert " che rimase poi nel Palazzo reale di Milano. Esiste una lettera del Ministro delle Relazioni estere della Repubblica italiana al Cardinale Fesch, plenipotenziario della Repubblica presso la Santa Sede, con la quale s'avverte che " le Gouvernement italien a chargé M. Raffaelli, Romain, graveur en pietre dure de quelques ouvrages qui doivent être executés à Milan. Cet engagement va placer bientôt le dit artiste dans la necessité de se rendre chez nous, mais naturellement accompagné aussi de quelques uns des subalternes qui travaillent sons lui ". E la Santa Sede accordò il permesso.

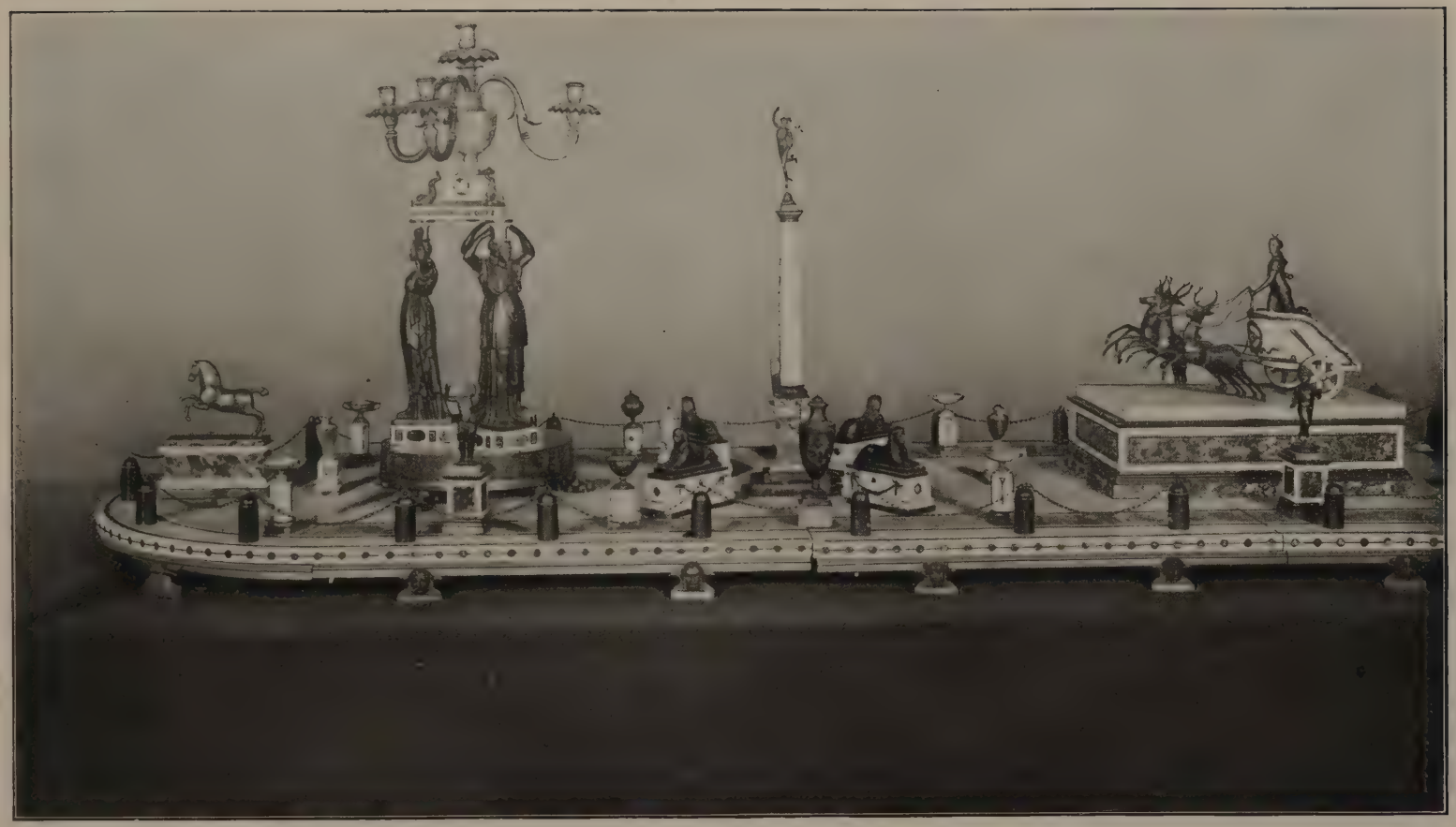
Uno dei primi lavori, e forse il più importante, fu il centro da tavola di cui ci

TEMPIETTO CENTRALE CON GIOVE TONANTE.

UNO DEI DUE RETTANGOLI TERMINALI.



LA QUADRIGA DI APOLLO, LA COLONNA DI FLORA E UN CANDELABRO.



LA QUADRIGA DI DIANA, LA COLONNA DI MERCURIO E UN CANDELABRO.

LA PARTE CENTRALE COL TEMPIETTO
DI GIOVE E LE FONTANE.

occupiamo. Esso è l'unica testimonianza finora conosciuta dell'organizzazione del laboratorio del Raffaelli verso un'arte che tiene più dell'oreficeria che del musaico.

Un simile lavoro non potè certo essere rapidamente compiuto e i pochi mesi che interferirono fra l'ordinazione del centro da tavola e la proclamazione del Regno Italico provano che esso, ordinato dal Melzi, fu in effetto goduto e posseduto dal Vicerè Eugenio di Beauharnais, protettore del Raffaelli, sostenitore di quella infelice scuola del musaico che nel 1814 era già in piena decadenza e che vivacchiò malamente fino al 1819.

Venne Napoleone a Milano per cingere la corona di ferro. La sera dell'arrivo, il 9 maggio 1805, ci fu pranzo di gala in onore dell'Imperatore e Re. Un altro pranzo fastoso fu il giorno dell'incoronazione 26 di maggio. Quale occasione migliore per disporre sulla mensa del trionfatore l'opera del Raffaelli? Quale migliore circostanza per compiacere a chi si ostentava Cesare Romano e amava certo, anche sulla tavola imbandita, l'imagine di Giove Tonante fra i ricordi dei templi, delle fontane, delle statue di Roma?

Alla evocazione di Napoleone, del Regno italico, dei fasti di quei tempi ci conduce il prezioso lavoro del Raffaelli, ispirato alle grandezze passate, testimone delle prime speranze che quelle grandezze risorgessero. Ma nel tempo stesso ci conduce a rimettere in luce il nome d'un artista dimenticato, a ritrovare forse altre tracce di una più vasta attività artistica che oggi, a così poca distanza di tempo, ci apparirebbe come una improvvisa rivelazione dal buio d'un passato lontano.

ROBERTO PAPINI.

COMMENTI.

LE ESPOSIZIONI NAZIONALI DI ROMA, FIRENZE, TORINO, NAPOLI si succederanno periodicamente una per anno, ciascuna cioè ogni quattro anni. Venezia conserverà il turno della sua Biennale. E della pazzia di fare almeno due Biennali all'anno, nel 1921 Roma e Napoli, nel 1922 Venezia e Firenze, sembra che tutti sieno guariti. Il sottosegretario alle B. A. ha riunito a Palazzo Venezia i sindaci di quelle città, i presidenti delle Società artistiche ed altre persone, diciamo pure, rappresentative e, bene o male, le ha riconciliate sul programma suddetto. Bene o male: perchè il programma più serio, era che Roma, Firenze, Torino, Napoli tenessero le loro esposizioni nazionali negli anni dispari, liberi dalla Biennale veneziana. Roma, mettiamo, nel 1923, Firenze nel 1925, ecc. Una grande esposizione all'anno, più le minori Promotrici qua e là, basta e avanza. Così invece avremo ancora negli anni pari due grandi esposizioni: quella di Venezia internazionale, e un'altra nazionale in una delle altre quattro città, ed è troppo. Ma dati gli appetiti, il sottosegretario alle B. A. ha già compiuto, d'autorità, un miracolo.

Noi vorremmo che egli esercitasse più di sovente questa sua autorità. La sua esistenza è giustificata solo da questo esercizio. Egli dovrebbe guardare più fuori del ministero che dentro. Tutto quanto tocca l'arte, è in Italia un caos, alla mercè del capriccio privato: del signor X, della città Y, del comitato Z. E il governo viene chiamato all'ultimo momento, pel discorso d'inaugurazione. Così l'arte ha da noi perduto ogni diritto di rappresentare, nel presente e nel futuro, con le sue opere la nazione e la continuità della nazione. Una prova di questa anarchia provinciale e miserevole era l'accavallarsi delle esposizioni. Un'altra è il moltiplicarsi di orridi monumenti, statue, piramidi e stele moderne nelle più antiche e belle e caratteristiche piazze d'Italia, senza che il governo mostri di preoccuparsi, sia pure con un solo sospiro, di questo diluvio di bruttezza. Un terzo esempio è dato dalla nostra incapacità, nell'ordinare mostre d'arte italiana antica o moderna, pura o decorativa, all'estero: forma squisita di propaganda che dovrebbe giovarsi anche della musica, e della quale vediamo ogni giorno quanta fama e quante simpatie sappiano trarre le altre nazioni. Perchè il sottosegretario non se ne occupa?

NEL FASCICOLO ULTIMO di *Dedalo* (luglio) a pagina 69 rigo 3, è incorso uno spiacevole errore di stampa, non avendo potuto far pervenire in tempo le bozze dell'articolo " I più bei vasi di Villa Giulia " al D.r G. Q. Giglioli che si trovava in missione di studio nel Mediterraneo orientale. Invece di Carlo Casoni si legga Carlo Carboni. Si tratta del comm. Carboni fotografo del Ministero della Pubblica Istruzione, al quale si debbono ormai migliaia di superbe riproduzioni fotografiche d'opere d'arte, come quelle che hanno permesso la riproduzione nelle tavole di *Dedalo* di questi capolavori della ceramica greca.

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici, Gerente responsabile.

RIPRODUZIONI DI MOBILI ITALIANI ANTICHI

MOBILE PER COLLEZIONISTI DI OGGETTI D'ARTE.

LA VETRINA A TELAI DI FERRO CON INCISIONI E TRACCIE DI VECCHIA DORATURA È POGGIATA SOPRA UN CASSONE FIORENTINO DEL XV SECOLO.

"DUCROT" MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO

I TRE LATI DELLA BASE DI STATUA
SCOPERTA IN ATENE

BASE DI STATUA CON RILIEVI ARCAICI SCOPERTA IN ATENE.

La furia persiana era passata due volte col ferro e col fuoco nel 480 e nel 479 a. C. sull'acropoli e sulla città di Atene. Ai cittadini rientrati tra le sparse rovine era obbligo di pietà e di gratitudine verso gli dèi soccorrevoli rialzare i loro templi, ma necessario era anzitutto difendere la città contro nuove minacce. Allo stesso modo che la vittoria di Maratona non aveva salvato da un ritorno offensivo dei Persiani, poteva questo pericolo riaffacciarsi anche dopo la vittoria di Platea.

Fortificare Atene fu quindi la ferma idea di Temistocle e fortificarla in fretta perchè Sparta, la rivale sospettosa, si trovasse di fronte al fatto compiuto prima che si potesse opporre.

E così dall'autunno del 479 alla primavera del 478 a. C. sorse la nuova cinta di mura della città. Tutto il popolo vi lavorò e non furono risparmiati nè edifici pubblici nè edifici privati là dove da essi potesse venire qualche utilità all'opera (*Tuc.* 1, 90, 3). La fretta del lavoro era indicata dalla varietà dei blocchi dei filari inferiori, che erano stati messi in opera come erano venuti alla mano, e dalla presenza di molte stele funerarie e pietre scolpite (1, 93, 2).

Stele ed iscrizioni infatti a più riprese sono tornate alla luce dai ruderi delle mura di Temistocle. E nel febbraio di quest'anno ne è uscita, per ritrovamento casuale, una nuova e bellissima opera di scultura arcaica, una base di statua con rilievi. Essa era incastrata tra blocchi di breccia in quel tratto delle mura che corrono tra la porta del Dipylon e la collina delle Ninfe, cioè nelle immediate vicinanze dell'antico cimitero del Kerameikos.

L'esplorazione ulteriore del muro ha fatto ritrovare un'altra simile base con rilievi sui tre lati, e una terza che aveva solo sulla fronte una figura dipinta e due iscrizioni. Figura e iscrizioni erano state scalpellate nell'antichità. L'aspetto assai simile delle tre basi per la forma e una concordanza di soggetto tra le due che sono decorate di sculture suggeriscono l'ipotesi che, pure non essendo della stessa precisa età, potessero appartenere ad un medesimo complesso monumentale. Ad ogni modo la palma rimane alla prima delle tre basi, a quella di cui do qui l'illustrazione. E se mi è possibile darla così rapidamente dopo la scoperta lo debbo alla cortesia del collega prof. A. Philadelpheus, eforo delle antichità dell'Attica, che ha permesso che questo articolo apparisca quasi contemporaneamente alla sua pubblicazione ufficiale [1]. Di ciò gli rendo vive grazie.

La base, in marmo pentelico, ha forma quadrangolare. La lunghezza del lato è 0,815, l'altezza 0,310. Nel piano superiore v'è l'incavo ad orlo irregolare nel quale doveva essere incastrato il plinto della statua in marmo. Vi si conserva ancora parte del

piombo che serviva al legamento.

La fronte e i due lati della base sono ornati di rilievi (*tavola*). Sulla fronte sono riuniti tre esercizî della palestra. Nel mezzo v'è la lotta. I due giovani fortemente curvati puntano l'uno contro l'altro con la testa: il lottatore di destra ha afferrato con le due mani il polso sinistro dell'avversario e questi cerca di respingerlo premendo la mano destra sulla spalla sinistra. Non è l'attimo culminante, violento e risolutivo, dell'azione, ma il primo contatto nel quale viene saggiata la forza avversaria (2).

A sinistra dei lottatori v'è un giovane palestrita con le braccia portate in avanti. Egli poggia a terra interamente il piede destro mentre il sinistro è sollevato sulla punta delle dita. Corpo ricurvo, braccia distese, gambe serrate sembrerebbero posa adatta per il salto, sia per l'attimo iniziale del balzo a piede fermo, sia per l'attimo finale dell'arrivo al suolo. Ma in questo atteggiamento, già noto da pitture vascolari (3), sembra che debba riconoscersi con maggiore probabilità quello del corridore pronto a partire allo scoccare del segno. Nell'uno o nell'altro caso è qui fissato un attimo di equilibrio precedente o seguente ad un movimento di azione.

Alla destra dei lottatori v'è il lanciatore di giavellotto. Egli regge l'arma a mezzo della lunghezza con la mano destra ed alla punta con la mano sinistra (4). Anche qui è rappresentato un istante di equilibrio. Dipinto era il cappio di lancio infilato nell'indice e del medio disteso della mano destra: tra un istante l'arma lasciata libera fenderà l'aria ed il lanciatore sarà passato dalla posizione di prospetto a quella di profilo.

Dei cinque giuochi del classico pentatlo, secondo le testimonianze più accreditate e più antiche, l'artista ha qui rappresentato uno degli esercizî gravi, la lotta, tra due degli esercizî leggeri, la corsa e il giavellotto. Ne ha tralasciato uno grave e uno leggero, il disco e il salto.

La scelta dei tre soggetti e la loro trattazione richiamano alla pittura vascolare attica della fine del VI e del principio del V secolo a. C. Le scene della palestra, accolte già negli ultimi vasi a figure nere, divengono uno dei temi preferiti dei vasi a figure rosse di stile severo. Nell'aspetto e nella disposizione delle figure la fascia rettangolare della base sembra l'ingrandimento della fascia ricurva esterna di una coppa.

Fuori del campo dei veri agoni siamo con la scena del lato sinistro della base, ma siamo sempre dinanzi al destro esercizio del corpo e allo spirito di gara. Una partita di palla viene giuocata da sei giovani in due schiere. L'azione è colta nel suo movimento più vivace. Forse la palla è stata lanciata un istante prima dalla figura estrema di destra che si volge di dorso, e viene ora agilmente rimbalzata dalla figura estrema di sinistra che si presenta di prospetto. Le quattro figure intermedie hanno nella testa, nel tronco, nelle braccia, nelle gambe, i movimenti varî che accompagnano l'attesa vigile del colpo. La seconda e la terza figura di sinistra, infatti, sembrano avanzare verso il centro per disporsi a distanza in attesa del colpo che dovrà essere subito dopo restituito dagli avversarî, e nella differente ampiezza del passo indicano la maggiore o minore vicinanza al centro del campo. Invece la terza e la seconda figura di destra, che prima si era-

BASE D'ATENE:

LANCIATORE DELLA PALLA.

no avanzate, retrocedono per formare gruppo col loro compagno e non essere superate dalla palla che arriverà dalla schiera di fronte. Questo movimento a ritroso è indicato dall'inclinazione rovesciata del tronco e nella terza figura è espressivamente reso dalla posizione della testa che sorveglia, piegata indietro, il terreno da percorrere, per non oltrepassare la linea stabilita nel giuoco.

Ma questa vivezza del movimento non ha impedito all'artista di architettare la scena con una simmetria geometrica di posizioni. Tra le due figure estreme di prospetto e di dorso e le due figure centrali di profilo egli ha posto due figure intermedie dalle gambe di profilo e dal tronco di prospetto. Si ha così una graduale diminuizione della veduta del corpo progredendo dalle due estremità verso il centro, si ha un maggiore contatto tra i corpi nelle due coppie estreme dove a sinistra si incrociano le

gambe, a destra le braccia, si ha una maggiore spazialità tra le figure centrali. La passione della varietà nella simmetria spinge l'artista perfino a contrapporre i due pugni chiusi del terzo giuocatore di destra alle due mani distese del terzo giuocatore di sinistra.

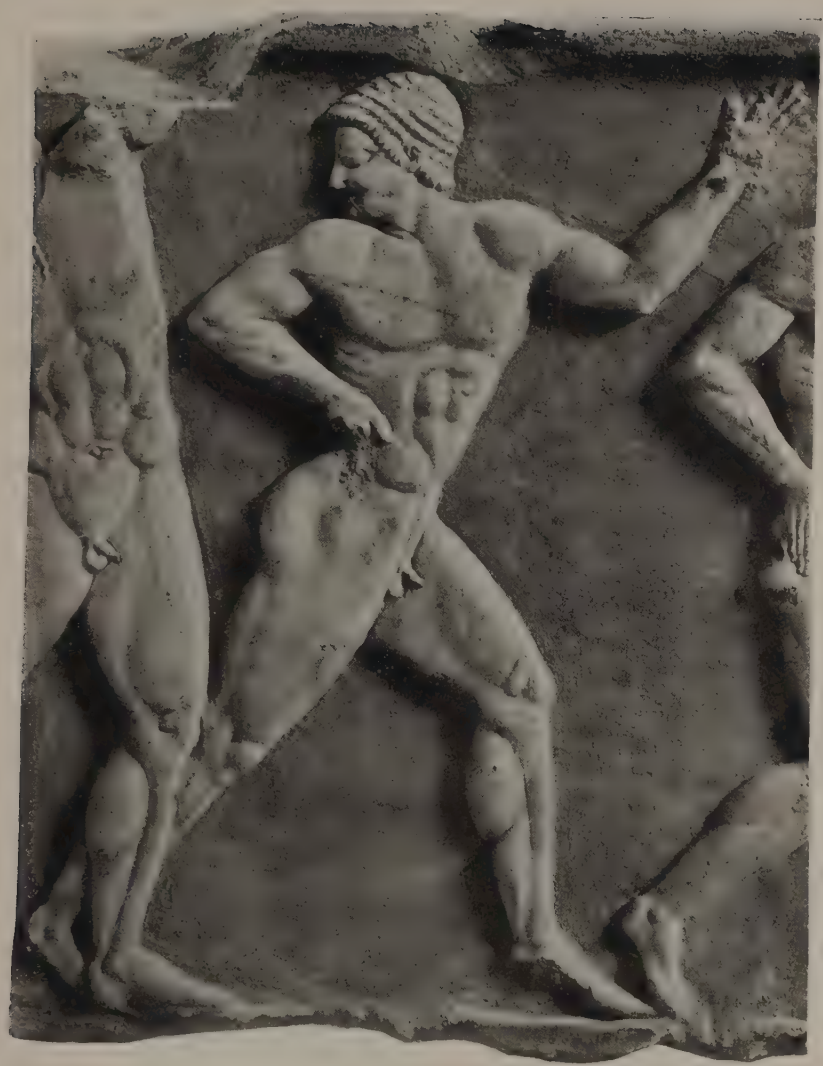
Come li ha fatti diversi nel movimento l'artista ha fatto diversi i due gruppi per l'età. Imberbi sono i tre giuocatori di sinistra ed anzi il lanciatore della palla ha i graziosi boccoli di un giovinetto, invece barbati sono il terzo e il primo dei giuocatori di destra. Pare di assistere ad una sfida di iuniori contro seniori. Forse fu qui fissato un episodio di vita reale.

Il giuoco della palla, attestato per la civiltà greca sino dai poemi omerici con la scena di Nausicaa e delle compagne, esercitato per tutta l'età storica con modalità diverse, come appare da monumenti figurati e da descrizioni letterarie, ha in questo rilievo la più bella rappresentazione lasciata dall'arte greca.

Lontani dalla palestra siamo con la terza scena, quella del lato destro. Sparita è la nudità ginnastica. Le figure sono avvolte nei manti. Seduti di fronte, l'uno sulla sedia pieghevole, l'altro sulla sedia rigida, due uomini tengono al guinzaglio un cane e un gatto che sono sul punto di azzuffarsi. Due compagni in piedi assistono alla scena. Nei quattro uomini v'è l'attenta partecipazione alla singolare contesa. Tutti si inclinano col corpo e dirigono lo sguardo verso i due animali. Ma con sorprendente spirito di osservazione l'artista ha saputo variare l'atteggiamento delle figure. Semplice spettatore è l'uomo in piedi a sinistra. Egli si appoggia con l'ascella al lungo bastone. Maggiore interesse sembra prendere al giuoco l'uomo in piedi a destra che pone la sinistra sulla spalla del padrone del gatto. Concentrati con lo sguardo, ma pronti anche col gesto, sono i padroni dei due animali. Più eretto il padrone del cane e conscio della maggiore forza aggressiva del suo animale lo tiene più vicino a sè e regge saldamente il guinzaglio col pugno chiuso per essere pronto a tirarlo qualora la zuffa diventasse troppo feroce. Ma con la direzione degli occhi non sorveglia il proprio animale, bensì l'animale avversario: partecipa anch'egli alla lotta studiando il nemico. Più inclinato in avanti il padrone del gatto, anzichè trattenere, deve aizzare la bestiola, che offende solo per difendersi: l'ha lasciata quindi già discostarsi di più e tiene rilassato il guinzaglio tra il pollice e l'indice. All'occasione non dovrà certo far gran forza per tirare indietro, ma anch'egli indica nella direzione dello sguardo che sorveglia assai più l'animale avversario che il proprio.

Se tanto spirito di osservazione ha l'artista per l'atteggiamento dell'uomo, maestro senza rivali è nella figura degli animali *(pag. 225)*. Questo tipo di cane dal lungo muso aguzzo ci è noto da numerose rappresentazioni della pittura vascolare, ma non mai là erano stati resi con tanta precisione il suo corpo ossuto, le sue gambe secche e nervose, con tanta espressione era stata afferrata la posa di attacco. Può reggere al paragone solo una figura in marmo di cagna proveniente dall'Acropoli di Atene [5]. E al mastino ringhiante a bocca chiusa che sta per lanciarsi con tutta la sua massa, è contrapposto il piccolo e flessuoso corpo del gatto che incurva impau-

BASE D'ATENE:



SECONDO GIUOCATORE DI PALLA DA SINISTRA.

rito il dorso, contrae i muscoli delle cosce, soffia a bocca semiaperta.

Di questo comico episodio, così frequente nella nostra vita giornaliera, l'artista greco ha fatto una meravigliosa scena animalistica. Ma l'ha fatta tale perchè colpito certo dalla rarità del soggetto. Forse anche qui fu fissato un episodio di vita reale.

Il gatto selvatico esisteva in Grecia. Un gatto in agguato di un fagiano si è voluto riconoscere in un affresco del palazzo di Haghia Triada in Creta appartenente alla civiltà egea [6]. E selvatico sembra essere ancora il gatto nel periodo storico della civiltà greca se esso è inteso come selvaggina sotto il nome di "ailouros" in un passo di Aristofane (*Acharn.* 879).

Ma il gatto era domestico dalla più alta antichità in Egitto ed era animale sacro alla dea Bastet. Per quanti rigorosi divieti potessero opporsi alla sua uscita dal paese non è da escludere che qualche esemplare,

BASE D'ATENE:

TERZO GIUOCATORE DI PALLA DA SINISTRA.

attraverso la colonia greca di Naucrati, sia passato, di tanto in tanto, dall'Egitto in Grecia. Rimaneva certo animale di rarità e come tale, perchè in un caso anche là tenuto al laccio, lo si conosceva già da due pitture di vasi [7]. In queste pitture la piccola bestia era stata egualmente colta in un suo aspetto comico, era stata introdotta in una scuola di musica. Forse si era già osservato il disastroso effetto che ha sul gatto la musica sonora. E come rarità il gatto lo si conosceva anche da una stele funeraria attica [8]. Ma questi monumenti sono già del V sec. a. C. avanzato, e quindi il nostro rilievo, di essi più antico, prende ora il primo posto [9].

Archeologi e naturalisti potranno dinanzi ad esso riaccendere la questione dell'origine del gatto domestico in Grecia, soprattutto discutere se esso fu introdotto dall'Egitto o se fu il locale gatto selvatico addomesticato. Qualche archeologo o qual-

BASE D'ATENE:

TERZO GIUOCATORE DI PALLA DA DESTRA.

che naturalista potrà giungere perfino a discutere se si tratti veramente di un gatto, perchè nulla può sottrarsi alla tirannia cieca del dubbio e non v'è dubbio, anche il più traballante, che non possa essere eruditamente sorretto. Noi ci contentiamo di cogliere la gaiezza con cui l'arte greca si è posta dinanzi al singolare animale.

E per coglierla basta rileggere la pagina in cui Erodoto (II, 66 s.) parla del cane e del gatto in Egitto. Balza veramente da essa con evidenza il contrasto tra la magica, superstiziosa civiltà egiziana e la serena libertà dello spirito della civiltà greca. Narra Erodoto che quando presso gli Egiziani moriva il gatto in una casa, tutti i suoi abitatori dovevano radersi le ciglia, che quando moriva il cane dovevano radersi tutto il corpo e la testa. I gatti morti venivano condotti nella città di Boubastis dove erano sepolti dopo essere stati imbalsamati, mentre i cani venivano sepolti

ciascuno nella propria città in sarcofagi sacri.

Il Greco, che era riuscito a venire in possesso di un gatto, non si è fatto turbare da questo oscuro animismo da selvaggi; dell'animale ha visto la sua realtà graziosa e furastica, e soprattutto ne ha inquadrato l'azione nella concezione fondamentale che egli aveva della vita, dove tutto era gara, lo ha messo cioè di fronte al cane perchè si azzuffassero: anche di esso ha fatto il partecipante ad un agone. Il modello era già dato dalla lotta dei galli che appare frequentemente nella pittura vascolare di questo periodo.

E così il soggetto del terzo lato della base, pure assumendo l'aspetto di un quadretto di genere, bene si accorda con quello degli altri due lati: anche qui si contende per vincere.

Se la base tanto si impone alla nostra attenzione per la natura dei suoi soggetti, maggiore ammirazione essa desta per la trattazione delle forme. La maestria dell'artista tanto più appare evidente quando si osservi che siamo in quel fecondo periodo di transizione, nel quale l'arte greca si è liberata, prima tra tutte le arti dell'umanità, dallo schematismo inceppante delle vedute parallele di profilo e di prospetto e ha introdotto le vedute oblique, gli scorci.

Questo accrescimento degli aspetti in cui la figura, immersa nello spazio, può essere rappresentata, lo conoscevamo finora principalmente dalla pittura vascolare; oggi la base viene in appoggio all'ipotesi già espressa, che la introduzione dello scorcio nel disegno sia avvenuta passandovi dalla statuaria attraverso l'alto e il basso rilievo.

I rilievi della base sono, secondo la costante tecnica greca, dei disegni scolpiti. E del disegno hanno la nettezza e la precisione del contorno. Ma in più del disegno essi hanno la corporeità e di questa, per quanto limitata, lo scultore si è valso per sostituire vedute oblique a vedute parallele, soprattutto per introdurre una coordinazione più naturale dell'addome, costretto in posizione obliqua tra il torace di prospetto e le gambe di profilo.

Certamente l'artista ha conservato per alcune parti del corpo o per qualche intera figura gli schemi paralleli predominanti in tutta l'arte precedente e contemporanea. Così le teste sono tutte di profilo e di profilo sono in prevalenza le gambe. E interamente di profilo è il saltatore, è il terzo giuocatore di palla da sinistra (*pag. 212*), è l'uomo seduto che tiene al guinzaglio il cane, è l'uomo ammantato in piedi a destra. Secondo un altro schema parallelo predominante nell'arte greca, col torace di prospetto e con le gambe di profilo, sono il secondo giuocatore di palla da sinistra (*pag. 211*) e il secondo da destra (*pag. 215*), è l'uomo seduto che tiene al guinzaglio il gatto. Ma nelle altre figure l'artista è uscito dagli schemi paralleli. Così il lanciatore di giavellotto (*pag. 219*) e il lanciatore di palla (*pag. 209*) hanno torace, addome e una gamba di prospetto, il primo giuocatore di palla da destra presenta tutto il corpo nella veduta posteriore *(pag. 217)*. Un piccolo scorcio del torace e dell'addome si ha nel terzo giuocatore da destra (*pag. 213*), uno maggiore si ha nel lottatore di sinistra, un accenno di scorcio dei glutei v'è nel lottatore di destra. Col torace, con l'addome e con una gamba di prospetto doveva forse presentarsi l'uomo

BASE D'ATENE:

SECONDO GIUOCATORE DI PALLA DA DESTRA

ammantato in piedi a sinistra giacchè la sua posizione di appoggio al bastone lo fa ricostruire con le gambe incrociate (10). Ma dentro questi schemi generali vi sono anche differenze minute di particolari. Così diversa è l'obliquità dell'addome nel secondo giuocatore di palla da sinistra e nel secondo da destra; diversa è la posizione della gamba di prospetto nel lanciatore di giavellotto, che ha il piede poggiato a terra e veduto quasi all'altezza delle dita, e nel lanciatore di palla, che ha il piede sollevato e veduto dall'alto, diversa è infine la posizione delle due gambe nel giuocatore di palla veduto di dorso giacchè la destra è rigida e col piede piantato a terra, la sinistra è invece piegata al ginocchio e col calcagno sollevato.

Non avremmo fatto così lunga e tediosa enumerazione delle posizioni rappresen-

tate se essa non valesse a far riconoscere all'artista della base il merito di aver riunito in sole quattordici figure tanti schemi diversi quanti non si trovano insieme in nessuna delle pitture vascolari del medesimo periodo, neanche in qualcuno dei capolavori dei maggiori maestri dello stile severo.

Ma ancor più che negli schemi di posizione lo scultore è maestro nell'anatomia[11].

Nel collo segna nettamente il triangolo dei due muscoli sternocleidomastoidei col vertice in basso appuntato alla forchetta dello sterno.

Nel torace divide con una profonda curva dalla massa tondeggiante del deltoide il largo piano del grande pettorale.

Il disegno dell'addome è un sottile arabesco. In alto, ai lati dell'arco che delinea il contorno inferiore della gabbia toracica e costringe la parte superiore del gran dritto dell'addome, si alternano le sporgenze e le rientranze delle costole e dei fasci del gran dentato. In basso il grande obliquo col contorno ondulato costringe la parte inferiore del gran dritto dell'addome. Nel muscolo addominale, così nettamente chiuso, l'artista con due intersezioni aponevrotiche orizzontali partisce tre masse, ma di queste suddivide le due più alte verticalmente con la linea alba. Al ghirigoro che così ne resulta aggiunge l'incorniciamento minuto dell'ombelico e in qualche caso un bottone romboidale per segnare in alto l'inserzione del muscolo sulle cartilagini delle costole.

Non minore attenzione al risalto delle ossa e dei muscoli rivela la veduta di dorso. Certo anche qui, come in quella anteriore, l'anatomia non è quale si presenta in realtà, ma quale ha creduto di vederla l'artista. Non mancano scorrezioni. Troppo ampio è il contorno della scapola e i muscoli che la ricoprono a forma di irregolare trifoglio segnano un insieme confuso. Ma il sostanziale v'è. Profondamente incavato è il solco corrispondente alla linea vertebrale. Ai suoi lati la scapola si dirige in basso col vertice arrotondato. Su di essa si incontra il giuoco complicato del deltoide, del sottospinoso, del piccolo e del grande rotondo. E sembra che l'artista col risalto più accentuato sulla scapola destra abbia voluto indicare il maggiore sforzo del braccio abbassato e forse contorto indietro. Invece l'artista ignora l'unità formale dell'ampio muscolo del trapezio che va dalla nuca alle vertebre dorsali e dall'una all'altra spalla, anzi sembra che lo abbia quasi abolito facendo invadere il suo posto dalla scapola e dai muscoli estensori della colonna vertebrale. Difatti immediatamente al disotto delle scapole enorme rilievo dà al lungo dorsale e al sacro lombare che, chiusi sotto la guaina dell'aponevrosi lombo-sacrale, costituiscono due fasci semilunari ai lati del solco vertebrale. Ad essi adiacente, poca sporgenza ha il gran dorsale e poco spazio più gli rimane. Al pari del trapezio è stato sacrificato dall'eccessiva ampiezza delle scapole e dall'invadenza dei muscoli estensori della colonna vertebrale. Ai lati del dorsale non appare distinto lo sporgere del grande obliquo, ma con esattezza ne è stato segnato il contorno esterno ricurvo. Come nella veduta di prospetto anche qui l'artista non è alieno dalla minuzia e segna, per quanto con scodellette circolari e troppo al diso-

BASE D'ATENE:

PRIMO GIUOCATORE DI PALLA DA DESTRA.

pra dei glutei, le due fossette oblunghe che in natura indicano le depressioni dell'osso sacro presso la sinfisi con l'osso iliaco.

Oltre che per le grandi masse dei muscoli larghi del tronco è sorprendente lo spirito di osservazione dell'artista per gli stretti rilievi dei muscoli lunghi delle braccia e delle gambe. Questo spirito di osservazione veniva messo a più difficile prova dalla differenza tra la veduta interna e l'esterna.

Nella veduta esterna del braccio sotto il deltoide segna di fuori il contorno ricurvo del vasto esterno del tricipite, rileva di dentro il tondeggiare del bicipite. Dal gomito contorna in direzione obliqua la piccola sporgenza formata dal lungo supinatore e dal primo radiale esterno. Per il solco che

giunge sino all'apofisi stiloide del cubito si può rimanere in dubbio se l'artista abbia voluto separare l'orlo inferiore del cubito dal muscolo cubitale anteriore o il fascio del cubitale posteriore e dell'estensore comune delle dita dal cubito. Contro l'una e contro l'altra ipotesi si possono avanzare delle obbiezioni anatomiche.

Sommaria è invece l'anatomia della veduta interna del braccio. L'artista segna solo il rilevarsi del deltoide e del bicipite e distingue i muscoli dell'avambraccio con una leggera depressione della superficie che sta forse ad accennare la separazione tra il lungo supinatore e il fascio dei due palmari. Ma dentro questo schema egli ha saputo introdurre sensibili variazioni in rapporto ai movimenti: basta mettere a confronto la veduta interna del braccio del secondo giuocatore di palla da sinistra con quella del braccio del secondo giuocatore di palla da destra. La posizione della mano, che si presenta con la palma nel primo e di profilo nel secondo, porta con sè una diversa rotazione dell'avambraccio e quindi un suo diverso contorno. E differente è la veduta anteriore dell'avambraccio nel lanciatore di palla e nel lanciatore di giavellotto, anche qui per la diversa rotazione della mano: nel lanciatore di palla la maggiore flessione e la maggiore torsione in fuori sono indicate dal più profondo solco nell'incavo del gomito e dal rilievo arcuato intorno alla punta del gomito. Infine è da osservare come nel lottatore di destra sia stato segnato al polso destro l'irrigidirsi, nella stretta, del tendine del gran palmare.

Più complessa e minuziosa di quella delle braccia è la trattazione anatomica delle gambe. E più netta è la differenza tra la veduta esterna e l'interna. Nella veduta esterna della coscia lo scultore segna con un avvallamento intorno al gran trocantere l'inquadramento dei due muscoli gluteari e del tensore della fascia lata e separa dal bicipite con lungo solco la massa piatta del vasto esterno del tricipite e della fascia lata. Sembra anche che con percettibile affossamento si sia voluta indicare la separazione tra il vasto esterno e il dritto anteriore del tricipite. Nella veduta interna un leggiero solco ricurvo, che si approfondisce verso il ginocchio, indica il corso trasversale del sartorio e la separazione tra la massa del dritto anteriore e del vasto interno del tricipite e quella del dritto interno e del grande adduttore. Fortemente rilevato intorno alla rotella del ginocchio è il cercine alla base del vasto interno del tricipite. Chiara resulta la differenza tra la parte esterna e la parte interna della coscia nella veduta di prospetto. Qui il solco obliquo che parte sotto la linea inguinale segna il sartorio e il solco spezzato che parte dal sartorio e va a finire al ginocchio segna la separazione tra il dritto anteriore e il vasto interno del tricipite. Sommaria è invece l'anatomia della veduta posteriore dove è solo indicato con due linee oblique il discendere verso la cavità del ginocchio dei due fasci del bicipite e del semitendineo.

Di netta incisione, che unisce in un medesimo aspetto il rilievo dei muscoli e delle ossa, è l'anatomia della gamba. L'artista ha visto con precisione non soltanto la differenza del gemello nelle sue due vedute ma anche quella del bordo della tibia. Nella veduta esterna indica con solco più leggiero e più vicino all'orlo la faccia della tibia

BASE D'ATENE: LANCIATORE DI GIAVELLOTTO.

che è realmente più profonda e più nascosta sotto il muscolo. Nella veduta interna invece segna con grande risalto la larga faccia dell'osso che è coperta soltanto dalla pelle. Nella veduta esterna il gemello è giustamente rappresentato più stretto e più corto ed è contornato con linea propria che parte dal cavo del ginocchio, nella veduta interna invece esso è più largo e più lungo ed aderisce alla tibia con il comune solco centrale. Nella veduta esterna infine con un altro solco verticale tra la tibia e il gemello è stato rappresentato il corso rettilineo dei muscoli peronali e dell'estensore comune delle dita. Quanto l'artista fosse accurato osservatore lo mostrano anche la veduta anteriore, in cui il gemello interno è allargato e sporgente, e la veduta posteriore in cui è fatta la distinzione di volume e di lunghezza tra i due gemelli. Nella veduta esterna del piede si è voluto indicare, con un solco, forse lo scendere più

basso dell'orlo inferiore del tarso e del metatarso o distinguere soltanto la loro maggiore curvatura. Quando infine si sia richiamata l'attenzione sul fatto che all'artista non è sfuggita neanche la piccola differenza di altezza a cui si trova il malleolo interno rispetto a quello esterno avremo indicato con scrupolo di orafo la misura della sua capacità di osservazione e di riproduzione.

Ma in mezzo a tanta bravura v'è una singolare scorrezione. La mano destra del giuocatore di palla veduto di dorso è una mano sinistra: tale la indica la posizione col pollice infuori. Non rari sono nell'arte antica questi scambî: ve ne sono nell'arte egiziana, ve ne sono nella pittura vascolare greca.

Certo è peccato che l'opaca nomenclatura anatomica veli nella descrizione la limpida trattazione artistica che l'occhio afferra di volo. Il nostro sguardo infatti percorre e ripercorre con compiacenza questo ricamo di linee che l'artista ha messo nel corpo delle sue figure. Una soddisfazione simile la dà solo l'anatomia di Luca Signorelli negli affreschi della cappella del Duomo di Orvieto.

Ma lo scultore della base con tutto questo non è nè fuori del suo tempo nè fuori della sua arte. Per comprendere ciò basta fissare i caratteri principali della sua anatomia. Anzitutto è un'anatomia disegnativa, è incavo o rilievo di linee tracciate su un piano e, siccome la linea disegnativa fa affiorare sullo stesso piano alla superficie ciò che in natura occupa piani diversi nel volume del corpo, ne viene un'irreale contaminazione di muscoli superficiali e di muscoli e di ossa profonde. Ora il rilievo è nell'arte greca un disegno scolpito e l'artista della base sopporta il peso di questa origine disegnativa. A dimostrazione di essa non sarà superfluo ricordare che invano cercheremmo una simile trattazione anatomica nei prodotti contemporanei della vera arte del volume, nella scultura. Nella base la punta dello scalpello, contornando ed incidendo, fa più opera di glittica che di plastica.

Oltre ad essere disegnativa per la tecnica, è per la sua fonte di osservazione un'anatomia non di superficie ma di profondità, non di pelle, di grasso e di vene, ma di muscoli, di tendini e d'ossa. Sembra quasi che alla visione degli occhi l'artista abbia talvolta aggiunto la sapiente esplorazione della mano per trarre di fuori ciò che era celato di dentro. Per questo qualche parte delle sue figure assume l'aspetto dimostrativo di un preparato anatomico.

In terzo luogo è un'anatomia di contrazione. Essa non può essere stata osservata che nell'esercizio ginnastico. Così ad esempio il netto contorno dei muscoli addominali dentro il rilievo dell'orlo inferiore della cassa toracica può aversi solo con l'elevazione delle braccia, il risalto dei muscoli della scapola presuppone la rotazione indietro della spalla, l'irrigidirsi dei muscoli della gamba si ha quando essa è tesa, lo sporgere dei muscoli del braccio quando esso è piegato al gomito.

Ma questa anatomia, appunto perchè è frutto di singole osservazioni palestritiche, non è coordinata. Tutte le parti del corpo appaiono contemporaneamente contratte mentre in natura la contrazione dell'una è di necessità accompagnata dal rilassamento delle altre.

Sono perciò contrazioni non sempre cor-

BASE D'ATENE: SPETTATORE DI DESTRA
ALLA ZUFFA DEL CANE E DEL GATTO.

rispondenti al movimento compiuto dalla figura.

L'anatomia della base è insomma non la natura, ma una particolare e parziale visione di essa, è uno stile. E nell'ambito di questo stile nessuna opera a noi conservata regge al confronto. Ma segna anche forse l'ultimo termine a cui questo stile poteva essere portato. Infatti dinanzi alle sue figure non possiamo vincere l'impressione che vi sia in esse qualche cosa di lezioso, di ricercato, di esagerato. Dal campo dello "stile" siamo per entrare in quello della "maniera": con l'ulteriore accentuazione di esso non poteva passarsi che dall'arcaico all'arcaistico. E si comprende come a questo stile sia stata fatta reazione. La grande arte della metà del V secolo a. C. che culmina in Fidia abbandona questa via per prenderne una opposta.

si intatte le figure, forse qualche effetto del suo aspetto originario lo perdemmo con lo sparire della policromia. Tenace si è conservato solo il rosso del fondo nelle due scene laterali. Non sicure sembrano piccole tracce di rosa nei capelli. Ma se nudo anche di colore poteva essere il corpo dei palestriti, del cui candore non si immagina maggior risalto sul fondo rosso, policromi dovevano essere il manto e gli accessorî, i sedili e i bastoni. Forse per mezzo del colore doveva essere stata resa anche la parte estrema del guinzaglio del gatto che, pendendo dal pugno dell'uomo, si muta in sottile incisione. Ma sobria, non stridente di contrasti doveva essere quest'aggiunta di colore in un'opera come la base, che tanto per soggetti e per forme richiama alla pittura vascolare, all'arte bicroma la quale ebbe il suo strumento di rappresentazione più nel disegno che nel colore.

Valutata ormai nei suoi elementi costitutivi, la base deve essere rimessa nel suo piano storico, essere inserita in una categoria monumentale. Se tecnicamente è opera di scultura, per soggetti, per schemi di posizione, per stile è opera di disegno, e più volte ne abbiamo indicato i rapporti con la pittura vascolare.

Opere della scultura possono offrirci qualche confronto di particolari. Così, ad esempio, la trattazione dei capelli a calotta campanata e striata v'è nella stele dell'Acropoli detta del vasaio (12), oppure in alcune delle Korai dell'Acropoli (13), a cui richiama anche l'alta stephane del padrone del gatto. In eguale modo in un frammento di statua femminile dell'Acropoli (14) v'è quella singolare sottigliezza e lunghezza delle dita distese che nelle figure della base, ad esempio nel terzo giuocatore di palla da sinistra, nel lanciatore di giavellotto, nel padrone del gatto, nello spettatore di destra, oltrepassa ogni possibilità di forma naturale. E la vigorosa anatomia di contrazione, specialmente nella zona addominale, v'è nelle metope del tesoro degli Ateniesi a Delfi (15). Per l'occhio cieco a mandorla rilevata, per il naso dalle narici gonfie, per le labbra tumide, per la corta barba, la testa di Eracle in una di queste metope (16) molto ricorda da vicino il tipo dei giuocatori di palla. E l'acconciatura del lanciatore di palla si vedrà riapparire, con la striatura parallela della calotta, con le ciocche avvolte intorno al cordone, con i due boccoli discendenti sulle spalle, nell'Apollo di Mantova ed in quello di Pompei (17).

Ma i più larghi e sicuri confronti rimangono quelli con la pittura vascolare attica a figure rosse di stile severo. Della pittura vascolare sono i soggetti palestritici, le posizioni, l'anatomia, il panneggiamento. E per quanto l'artista della base sia, per precisione di disegno, per varietà di schemi, per abilità di composizione, superiore a tutti i pittori vascolari, anche al grandissimo Euphronios, egli ha nella sua arte caratteristiche di forme che lo allineano decisamente in una delle loro schiere.

Le sue figure sono larghe e salde di proporzioni. Le loro iscrizioni anatomiche sono minuziose e precise. Caratteristica è la forma campanata del cranio e la sua ampiezza. Singolare sopra ogni altra cosa è la linea ondulata e spezzata delle pieghe del panneggiamento. Questi elementi, che isolati non mancano certo ad altri artisti,

BASE D'ATENE: CANE E GATTO.

li troviamo riuniti nelle opere di Euthymides [18], del rivale di Euphronios, e ancor più dell'artista che a lui si ricollega, Phintias [19].

Non sapendo fino a qual limite l'opera dei pittori vascolari possa aver oltrepassato la stretta cerchia della decorazione di vasi, è lontano dal nostro proposito l'affermazione che l'artista della base possa aver avuto stretti rapporti con le officine di Euthymides e di Phintias. Ma certo egli, scultore, apprese il disegno alla medesima tradizione da cui uscirono i due pittori vascolari. E si afferma con tale vigoria di carattere che sembra segnare in scultura la reazione attica allo ionismo predominante. Nulla v'è di più attico della netta, larga, sicura incisione del suo panneggiamento in contrasto con il panneggiamento minuzioso e sottile delle Korai ioniche dell'Acropoli. La differenza è dovuta allo stile, non alla varietà della stoffa e dell'indumento.

Sorriderebbe l'ipotesi di aggiungere un nome di artista attico alla base, uno di quei nomi che hanno riempito della loro fama questo periodo dell'arcaismo che dischiude la porta alla grande scultura del V secolo a. C.: Antenor, Endoios, Kritios e Nesiotes. Ma chi oserebbe far confronti di stile con quel poco che di loro conosciamo o crediamo di conoscere? D'altronde la base si afferma dinanzi alle opere attribuite a questi artisti con tanta individualità che più probabilmente annuncia l'apparizione di un nuovo scultore. Una base di monumento funerario uscita dalle mura di Temistocle ci aveva fatto già conoscere un nuovo nome: Kallonides, figlio di Deinias [20].

Del resto ignorarne il nome nulla toglie al godimento squisito che dà la visione originale di quest'opera d'arte, sulla quale l'occhio si indugia in una scoperta inesauribile di nuove finezze come sopra l'incisione di una gemma.

Per nostra fortuna la base, se non proclama il nome del suo artista, porta con sè, senza chiederla alle controverse disquisizioni degli archeologi, la sua data. Era ancor fresca di colore, netta di intaglio quando, sacrificata alla difesa della libertà di Atene, essa trovò tra il 479 e il 478 a. C. nel muro di Temistocle la sua sepoltura, dalla quale doveva ritornare a vedere il sole dell'Attica dopo 24 secoli precisi. Solo da pochi anni doveva essere stata creata: può essere quindi opera dei due decennî tra il 500 e il 480 a. C. Anzi, con generosità rara nei monumenti, la base, invece di pretendere la sua cronologia da altre opere, dà un punto sicuro per fissare nel tempo alcune delle caratteristiche della scultura attica arcaica, sopratutto l'introduzione degli scorci nel rilievo.

Ma di fronte a tanta bellezza di lavoro nella base, cioè in una parte che è stata sempre secondaria nei monumenti antichi, noi pensiamo con rammarico a quale capolavoro sia andato perduto con la distruzione della statua in marmo di cui era piedistallo. I soggetti dei rilievi indicano con ogni probabilità che doveva essere quella di un giovane nudo, forse di un palestrita vincitore. E nella serie numerosa di figure nude maschili dell'arte greca arcaica dobbiamo immaginarla superiore ad ogni altra conservata, anche a quella di forme così delicate ma di anatomia così superficiale che è tornata alla luce dagli scavi dell'Acropoli (21).

Base di una statua giovanile, adornata di scene che sembrano rappresentazione di episodî reali della vita, quest'opera, entrata nelle mura di Temistocle dalle immediate vicinanze del cimitero del Kerameikos, fu forse in origine monumento funerario, elevato per una giovane vita distrutta quando ancora ad essa arrideva la gioia degli svaghi palestritici.

E amiamo pensare che il monumento fosse stato affidato al pietoso sguardo dei viandanti con un'iscrizione non dissimile da quella di Thrason, uscita anch'essa dalle mura di Temistocle (22):

Tu che passi per via, altro nel cor meditando
Sosta ed abbi pietà: vedi di Thrason la tomba.

Ma per noi lontani è spento il dolore dei superstiti: di fronte alla serena gaiezza delle scene ed alla mirabile trattazione delle forme ci arrestiamo non per aver compassione della morte di un uomo, ma per contemplare il segno non morituro del genio greco.

ALESSANDRO DELLA SETA.

Le fotografie per la tavola fuori testo sono state fatte dal signor Petrizzi del R. Museo Nazionale d'Atene. Quelle per le altre illustrazioni sono del custode della R. Scuola Archeologica Italiana in Atene, signor R. Parlanti.

(1) A. PHILADELPHEUS, in *Bull. de Corr. Héll.*, 1922.

(2) Vedi un simile schema in una coppa del ceramista, Chelis: I. C. HOPPIN, *A Handbook of attic red figured Vases*, Cambridge, 1919, I, p. 190 s.

(3) F. HAUSER, in *Jahrbuch d. K. deutsch. arch. Inst.* 1887, p. 106; P. HARTWIG, *Die griech. Meisterschalen*, Stuttgart, 1893, p. 45 s., f. 6; I. C. HOPPIN, *op. cit.*, I, p. 178, II, p. 350 s.

(4) Per simili figure della pittura vascolare vedi: P. HARTWIG, *op. cit.*, p. 417, f. 56 b.; E. NORMAN GARDINER, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1907, p. 258, f. 5, p. 265 f. 12, p. 263, t. XIX.

(5) G. DICKINS, *Catalogue of the Acropolis Museum*, Cambridge, 1912, I, p. 98.

(6) F. HALBHERR, in *Mon. della R. Acc. dei Lincei*, 1903, XIII, c. 58, t. VIII.

(7) *Ann. dell'Ist.*, 1878, t. O. P.; S. REINACH, *Rép. des vases*, Paris, 1899, I, p. 340 s.

(8) V. STAIS, *Marbres et Bronzes du Musée National*, Athènes, 1910, I, p. 112, n. 715.

(9) Per altre rappresentazioni del gatto vedi: R. ENGELMANN, in *Jahrbuch d. K. deutsch. arch. Inst.*, 1899, p. 136 ss.

(10) Confronta la stele di Alxenor: V. STAIS, *op. cit.*, I, p. 21, n. 39.

(11) Vedi al confronto quanto è più sommaria e scorretta l'anatomia nella pittura vascolare: K. REICHHOLD, *Skizzenbuch griech. Meister*, München, 1919, p. 33 ss.

(12) G. DICKINS, *op. cit.*, I, p. 272 ss., n. 1332.

(13) *op. cit.*, I, p. 205 ss., n. 670, p. 209 ss., n. 672,673, p. 241 ss., n. 686.

(14) *op. cit.*, I, p. 106, n. 269.

(15) *Fouilles de Delphes*, Paris, 1905, IV, t. 39,41,48,1.

(16) *op. cit.*, IV. t. 42.

(17) BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler griech. und röm. Sculptur*, t. 302, 303.

(18) I. C. HOPPIN, *op. cit.*, I, p. 430 ss.

(19) *op. cit.*, II, p. 353 ss.

(20) E. LOEWY, *Inschr. griech. Bildhauer*, Leipzig, 1885, p. 16 s., n. 14.

(21) G. DICKINS, *op. cit.*, I, p. 264 ss., n. 698.

(22) *C. I. A.*, I, Suppl. 477 H.

L'EVANGELARIO GRECO DELLA BIBLIOTECA DI SIENA.

L'Evangelario senese, nonostante sia ritualmente citato come uno dei massimi monumenti dell'oreficeria bizantina nei manuali e dai trattisti, non è stato mai pubblicato se non in qualche tavola approssimativa o *cliché* indecifrabile. E, tutto considerato, non è stato mai esaminato con cura precisa.

Della sua storia esterna si sa questo. Lo comprò a Costantinopoli Pietro di Giunta Torrigiani dagli agenti dell'imperatore Giovanni VI Cantacuzèno (1341–1355), forse in un momento in cui questi, tra le lotte accanite per solidificarsi sul trono, aveva bisogno di far quattrini. Il Torrigiani lo rivendè nel 1359, con altre reliquie, in Venezia, a Andrea di Grazia sindaco dell'Ospedale della Scala di Siena, per 3000 fiorini d'oro. Passò alla Biblioteca nel 1787 per ordine del Granduca di Toscana. L'Ospedale della Scala conserva ancora la pergamena di vendita [1].

Il Labarte lo dice del sec. X. Il Molinier dell'XI, da mettere in relazione con i frammenti di una corona d'investitura inviata da un imperatore di Costantinopoli al Re d'Ungheria, del Museo di Budapest; e con la corona di Santo Stefano ivi. Il Venturi, lo mette in gruppo con altre opere che egli considera come ricchezze che l'Italia può contrapporre al più raffinato monumento di orificeria bizantina, il reliquiario di Limburgo (X secolo); opposizione vaga, che per lo stesso autore non ha visibilmente che un valore di movimento stilistico della sua narrazione. Il Diehl lo dice della seconda metà del sec. XI. Il Dalton fa una commistione passiva delle opinioni del Molinier e del Kondakow [2].

Quest'ultimo, in realtà, competente indiscusso ed esaminatore più attento, è il solo che tenti di veder giusto nella questione [3]. Ma i suoi rilievi peccano di qualche incertezza, e su tutto di poca chiarezza, come spesso gli avviene. Ho un vago sospetto che, pur avendo studiato *in loco* il cimelio, quando scriveva gli fosse più che altro presente la infedele tavola del Labarte, alla quale egli specificatamente si riferisce parlando dei colori. E la poca esattezza infatti

EVANGELARIO GRECO DI SIENA: PIATTO ANTERIORE.

EVANGELARIO GRECO DI SIENA: PIATTO POSTERIORE.

diminuisce quando si tratta del piatto posteriore che il Labarte non riproduce; e le sue sceverazioni delle parti varie del monumento si comprendono e si accettano se si ha davanti la tavola suddetta. Un po' meno se si tiene davanti proprio l'Evangelario.

La coperta dell'Evangelario, è secondo il modo usuale dell'orificeria bizantina, composta di una lastra di metallo (argento dorato) sulla quale sono fermati degli smalti, e il cui fondo è ricoperto di una fitta decorazione ornamentale. È superfluo citare esempi che possano andare dall'icona di Khakhuli nel convento di Ghelat in Mingrelia, ai vari Evangelarii del tesoro di San Marco a Venezia [4].

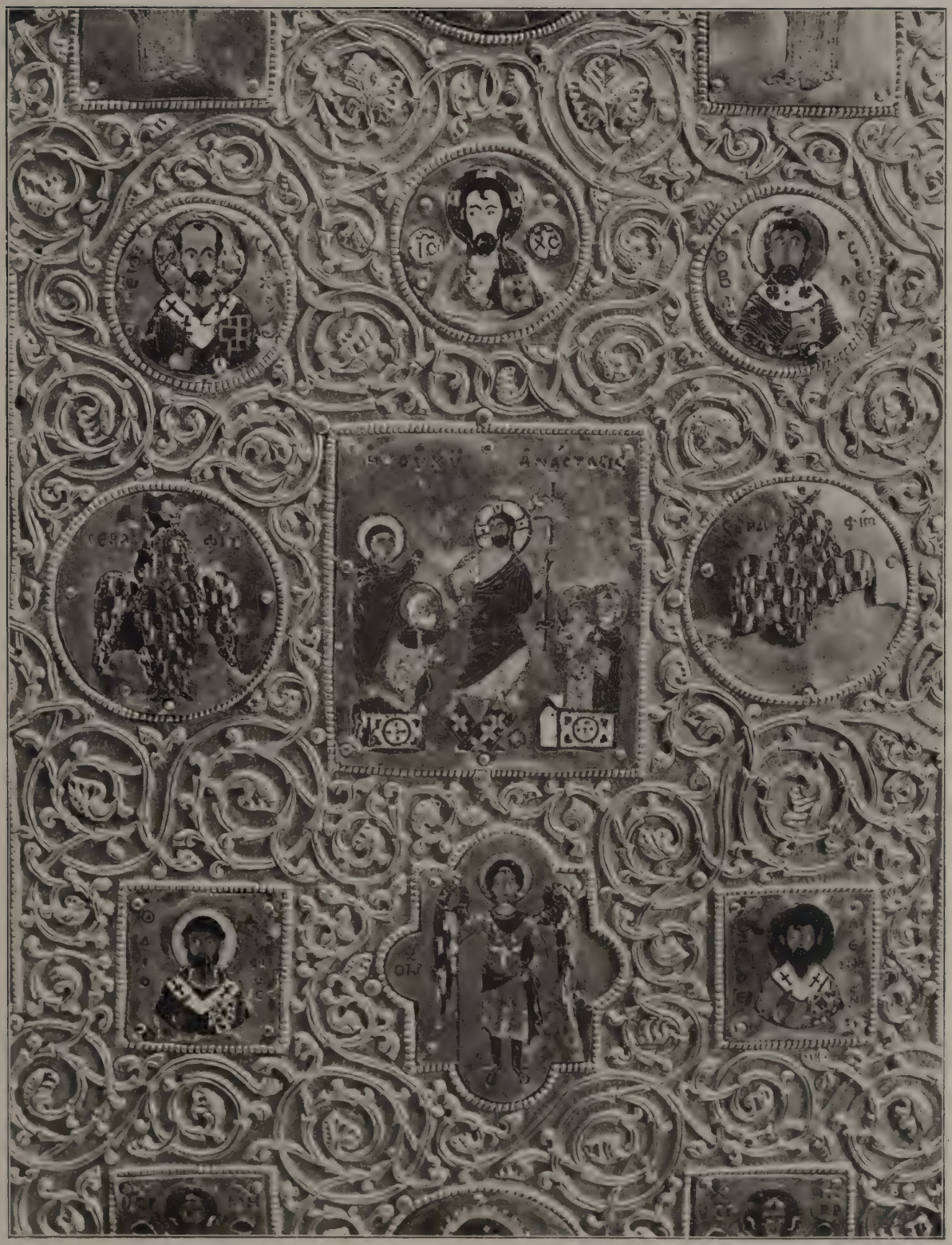
Nel nostro caso l'ornamentazione è del comune motivo di racemi vitinei a volute e viticci, passato dalla bassa romanità all'arte bizantina in tanti avori, marmi e oreficerie. Ma quello che più interessa non è il motivo in sè, sibbene il suo carattere. Di monumenti d'orificeria bizantina esso ricorda strettamente l'incorniciatura di un avorio, ridotto anche quello a coperta d'Evangelario, dell'abbazia di Quedlinburg [5]. L'avorio è forse del sec. XI ma la rilegatura posteriore. Ora i racemi di Siena hanno ancor più di quelli di Quedlinburg un sapore romanico. E infatti è assai facile trovare ad essi degli equivalenti in opere decorative nostre, tra le quali citeremo perchè databili con sicurezza: la porta in legno del Duomo di Spalato (1214), le colonnette della porta del Duomo di Traù (1240), l'archivolto della porta della Vita, e la vasca battesimale del Battistero di Parma (settimo decennio circa del sec. XIII). Si può concludere dunque che siamo davanti a un'opera assai tarda e di gusto occidentalizzante. Il che ci porta a domandarci se la rilegatura sia stata eseguita veramente a Costantinopoli, o non piuttosto in un territorio ove la commistione delle due civiltà era più facile e quasi ovvia; o a vedervi un'influenza d'occidente, spiegabilissima con le numerose relazioni esistenti tra i due bacini mediterranei durante il regno de' Paleologhi e a tempo della quarta crociata [6].

In ogni caso è da ritenere che la rilegatura nel suo stato attuale non possa risalire molto oltre la seconda metà del sec. XIII.

Si tratta dunque d'un'opera d'oreficeria che ha collegato insieme smalti di un'epoca anteriore e non appositamente eseguiti per l'occasione. È un caso frequentissimo: e un'altra coperta d'evangelario messa insieme in modo identico è, per esempio, quella dell'evangelo scritto nel 1125 per il principe Mstilaw Wladmirovitc, nel tesoro della cattedrale dell'Arcangelo Michele a Mosca [7]. Che la provenienza degli smalti senesi sia da monumenti diversi appare anche alla prima occhiata; tanto i caratteri stilistici dei vari gruppi sono differenti. E l'impressione è rinforzata dal constatare la mancanza di una architettura compositiva; la varietà di forme e di misure, tale e tanta che nel piatto posteriore l'orefice è stato costretto a comporre un *pendant* con uno smalto quadro e uno tondo; la ripetizione fino a quattro volte dello stesso personaggio; e per converso la mancanza in alcune serie (per es. quella degli Evangelisti) d'uno o due dei Santi. Conseguenze chiare del materiale raccogliticcio.

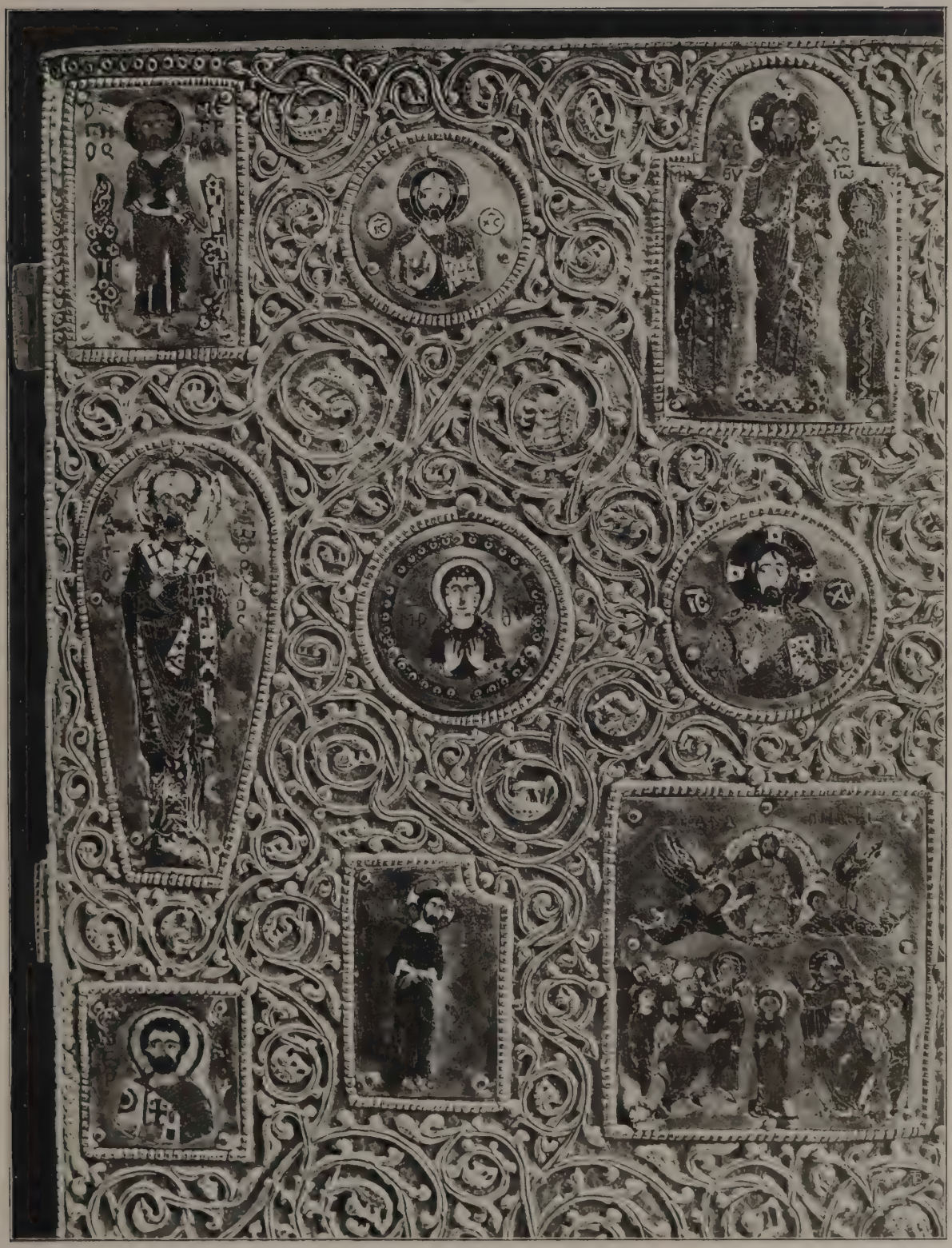
Si può secondo i caratteri stilistici, e, in linea secondaria, secondo la forma e le mi-

EVANGELARIO GRECO DI SIENA:
PARTICOLARE DEL PIATTO ANTERIORE



EVANGELARIO GRECO DI SIENA: PARTE CENTRALE
DEL PIATTO ANTERIORE.

EVANGELARIO GRECO DI SIENA: ANGOLO INFERIORE
A SINISTRA DEL PIATTO ANTERIORE.



EVANGELARIO GRECO DI SIENA: ANGOLO SUPERIORE
A SINISTRA DEL PIATTO POSTERIORE.

EVANGELARIO GRECO DI SIENA:

PARTICOLARE DEL DORSO.

sure, tentare di raggruppare questi smalti.

Io sarei giunto a costituire undici gruppi, in parte coincidendo i risultati delle mie constatazioni con quelli del Kondakoff (per gli smalti da lui esaminati), e in più gran parte no, *(vedi nota 3)*.

Ed ecco le annotazioni ch'io farei a ciascuno dei gruppi:

Gruppo I. – (smalto n. 10). Opera finissima; le lamine degli alveoli sono estremamente sottili e formano a raso dello smalto, una tratteggiatura di grande bellezza. Lo smalto è di colore tenue e delicato e d'ottima lavorazione. Potrebbe risalire anche al sec. X.

Gruppo II. – (smalti n. 1, 2, 5, 15, 20, 21). Smalti assai fini di colore e d'esecuzione. Il parallelismo esagerato delle pieghe dei panneggi e la sagoma delle figure, indicano una stilizzazione avanzata dei motivi dei bei tempi. Fine del sec. XII.

Gruppo III. – (smalti n. 6, 11, 14, 16).

EVANGELARIO GRECO DI SIENA: ANGOLO INFERIORE
A SINISTRA DEL PIATTO POSTERIORE.

PALA D'ORO: IL PANTOCRATOR - VENEZIA.

Smalti molto fini. I caratteri del disegno ce li indicano simili a quelli della collezione Zwenigrodskoj *(pag. 238)* del secolo XI, e a quelli della Pala di San Marco che risalgono allo stesso sec. XI *(pag. 236)*.

Gruppo IV. – (smalti n. 4, 9, 19, 23, 24, 34, 44). Smalti assai fini, a lamine sottili e ravvicinate, con andamento prevalentemente curvilineo, e molto risentito. Sec. XI.

Gruppo V. – (smalti n. 3, 22). Smalti molto fini di colore e di fattura. Sec. XI.

Gruppo VI. – (smalti n. 7, 13, 17). Smalti a lamine disposte con prevalente andamento angolare, che accenna a un eccessivo schematismo. Del resto assai fini. Sec. XI-XII (?).

Gruppo VII. – (smalti n. 8, 18, 26, 28, 28, 47, 48). Smalti di fattura meno

EVANGELARIO GRECO DI SIENA:
SEC. XI - UN EVANGELISTA.

EVANGELARIO GRECO DI SIENA:
SEC. XI - UN EVANGELISTA.

EVANGELARIO GRECO DI SIENA: ARTE BIZANTINA DEL SECOLO XI, LA VERGINE E SAN MATTEO (GIÀ NELLA COLL. ZWENIDOBODSKOY).

accurata dei precedenti; le lamine sono assai distanziate e i colori spesso di non perfetta bellezza. Sec. XII.

Gruppo VIII. – (smalti n. 12, 36). Lamine molto distanziate, colori vistosi non troppo armonizzati, e con qualche tono (giallo) che non si ritrova negli smalti delle epoche migliori. Anche l'iconografia accenna a tempo relativamente tardo. Secolo XIII (?).

Gruppo IX. – (smalti n. 25, 45). Smalti molto fini, a lamine molto ravvicinate e a disegno di grande libertà, senz'ombra di manierismo da paragonare ai profeti e agli arcangeli della Pala d'oro di Venezia. (Secolo XI (?).

Gruppo X. – (smalti n. 31, 41). Smalti a lamine distanziate e di andamento parallelismo manierato. Sec. XII.

Gruppo XI. – (smalti n. 33, 43). Il parallelismo schematico della disposizione delle laminette, e la tipologia delle figure indicano un'epoca piuttosto tarda. Secolo XII.

Infine per i n. 29, 30, 32, 35, 39, 40, 42, 46, e per i piccoli del dorso, non saprei suggerire una classificazione o aggruppamento. Sono smalti di varia provenienza, non molto fini, presumibilmente del secolo XII, alcuni forse più tardi. Il n. 37 è pressochè distrutto.

Il codice è ornato di quattro miniature rappresentanti i quattro evangelisti (*pagina 237*). Esse si dimostrano del sec. XI ed hanno rapporti con alcune del grande Salterio di Basilio II alla Marciana di Venezia.

LUIGI DAMI.

(1) Vedi anche: G. D. RISTORI, *Breve relazione delle sacre reliquie e di un evangelario greco*, ecc., Siena 1770. - A. F. GORI. *Relazione a Mons. Giuseppe Bianchini*, ecc. Mss. nella Biblioteca Comunale di Siena.

(2) LABARTE J. *Histoire des Arts industriels*, Paris, 1875, III, 52 e 445. - MOLINIER E., *Histoire générale*, etc.

L'Orfévrerie du V à la fin du XVI siècle, Paris s. d., 52. - VENTURI A., *Storia dell'arte italiana*, II, 648. - DIEHL C., *Manuel d'Art byzantin*, Paris, 1910, 649. - DALTON. O. M., *Byzantine Art and Archeology*, Oxford, 1911, 516. L'Evangelario senese è riprodotto in tavola a disegno con dicitura esplicativa in SCHLUMBERGER G., *Nicéphore Phocas*, Paris, 1890, 23. Vedi anche A. MUÑOZ nella *Byzantinische Zeitschrift*, 1904 - e *Piccolo Cicerone Moderno: L' Ospedale di Santa Maria della Scala*, Milano, 1913.

(3) KONDAKOW N., *Histoire et monuments des émaux byzantins (collection Zwenigorodskoî)*, Francfort s. M. 1892, 187. Per facilitare le citazioni e rimandi do qui l'elenco degli smalti in numerazione seguitata. La numerazione segue dall'alto in basso gli smalti per le cinque colonne di ciascuno dei due piatti, cominciando da sinistra. *Piatto anteriore:* 1. San Pietro; 2. San Giovanni Evang.; 3. Arc. Michele (?); 4. San Teodoro; 5. La Vergine; 6. San Giov. Grisostomo; 7. Un Serafino; 8. San Dionisio; 9. Arc. Michele; 10. Gesù Cristo; 11. Gesù Cristo; 12. La Resurrezione (sotto forma di discesa al Limbo); 13. Arc. Michele; 14. La Vergine; 15. San Giov. Battista; 16. San Basilio; 17. Un Serafino; 18. San Giov. Elemosinario; 19. Arc. Michele; 20. San Paolo; 21. San Matteo; 22. Arc. Michele; 23. San Demetrio. *Piatto posteriore:* 24. San Pietro; 25. San Giov. Grisostomo: 26. San Mercurio; 27. San Nestore; 28. San Teodoro; 29. Gesù Cristo; 30. La Vergine; 31. Cristo condotto alla Croce; 32 San Giov. Nep.; 33. La Vergine; 34. *Deesis* (Cristo, la Vergine e San Giov.); 35. Gesù Cristo; 36. L'ascensione; 37. La Vergine; 38. Un Arcangelo; 39. Gesù Cristo; 40. La Vergine; 41. La Vergine e San Giovanni assistenti alla crocifissione; 42. San Giorgio; 43. La Vergine odigitria; 45. San Gregorio Miseno; 46. San Gregorio Teologo. 47. San Giov. Evang.; 48. San Basilio. *Dorso:* Sei piccoli smalti, legati con ammagliatura a catenella, con quattro figure di santi e due rosette.

Perchè il lettore possa più prontamente ritrovarli traccio qui uno schema della loro collocazione sulla rilegatura.

PIATTO ANTERIORE

1	5	10	15	20
2	6	11	16	21
3	7	12	17	22
4	8	13	18	
	9	14	19	23

PIATTO POSTERIORE

24	29	34	39	44
25	30	35	40	45
26	31	36	41	46
27	32	37	42	47
28	33	38	43	48

Del piatto anteriore il Kondakow stabilisce cinque gruppi: I. n. 1, 2 5, 10, 14, 15, 20 21; II. n. 6, 11, 16; III. n. 8, 18; IV. 3, 4, 7, 9, 13, 17, 19: V. n. 12. Del piatto posteriore mette in relazione il n. 36 col n. 12 del piatto anteriore. Degli altri smalti parla confusamente. E quanto all'epoca la stabilisce in generale, senza specificazione, del XI, XII e forse XIII secolo.

(4) Rp. il primo in KONDAKOW, *op. cit.* 123, e DIEHL, *op. cit.*, 655; gli altri quasi in ogni trattazione d'arte bizantina.

(5). Rp. in SCHLUMBERGER G. *L'épopée byzantine*, etc., Paris, 1905, III, tav. VIII.

(6) IL KONDAKOW (*loc. cit.*) parla a un certo punto di " contraffazione " greca. Immagino volesse dire rifacimento o manipolazione. E sembra ritenerla del tempo stesso della vendita cioè della metà del sec. XIV.

(7) Rp. in SCHLUMBERGER G., *op. cit.*, I, 85.

IL CRISTO DEPOSTO E LE FIGURE PIANGENTI IN SAN FERMO MAGGIORE DI VERONA.

L'ingegnere Alessandro Da Lisca, illustrando i restauri da lui eseguiti nella chiesa di San Fermo (1), si intrattiene a descrivere un dipinto scoperto di fronte all'ingresso settentrionale del tempio e dimostra, sulla fede del Vasari, che si tratta di un ultimo resto di decorazione eseguita da Stefano.

Dice infatti il Vasari parlando di questo artefice che " in San Fermo, nel riscontro dell'entrare per la porta di fianco, fece per ornamento di un deposto di croce, dodici profeti dal mezzo in su, grandi quanto il naturale, ed ai piedi loro Adamo ed Eva a giacere ed il suo solito pavone, quasi contrassegno delle pitture fatte da lui ".

Di tutte queste belle cose, ben poco si vede nella pittura scoperta dal Da Lisca prima del 1909, ma soltanto due gruppi di angeli messi a finitura nella sommità della

parete e, più sotto, la mano di uno dei profeti recante la scritta: " *Ezechias exculta satis* ". È poco, ma basta alla identificazione dell'opera, al cui riconoscimento contribuisce anche la caratteristica composizione degli angeli ravvolti nelle tipiche lunghe vesti svolazzanti.

Nella rimanente parete, rimasta nuda, nota il Da Lisca tracce di cornici e di mensole di legno, emerse durante il restauro, che dovevano sostenere un alto pinacolo sovrastante al Cristo deposto e alla parte centrale della decorazione dove forse erano le figure di Adamo ed Eva citate dal Vasari. Tutta la composizione, quale si ricostruisce nella fantasia con la guida dello storico toscano e con l'aiuto di ciò che ancora rimane, è inspirata al concetto del peccato e della redenzione.

In alto la schiera dei profeti predicenti la venuta del Messia redentore, più giù la figurazione del peccato originale e sotto il corpo straziato del martire divino. Al sommo del dipinto, a sfondo della cuspide, sorgente circa all'altezza del vicino padiglione del pulpito, i gruppi d'angeli che cantano le parole, scritte sui lunghi nastri: " *Gloria in altissimis Deo et.... chantate chanticum novum* ". Occupandosi poi del *Deposto di croce* scrive il Da Lisca: " Con ogni probabilità il Cristo deposto veduto dal Vasari è quello che si trova in un oscuro localetto terreno che serve di magazzino e che fa parte del tratto orientale del chiostro alla facciata. Questo Cristo in pietra tenera era tempo addietro esposto alla venerazione insieme ad altre figure assai meno belle che completavano la scena e che non possono essere quelle ricordate dal Vasari ". Escludeva dunque il Da Lisca, stampando quelle sue ricerche, che tali statue potessero formar parte di un solo gruppo, e faceva poi congetture circa la fine di altre statue che, a suo avviso, dovevano contornare il Cristo deposto.

Ma quali altre statue, oltre a queste, aveva visto il Vasari? Egli non ne parla. È ben vero che tace pure degli angeli sovrastanti ai profeti; ma se è spiegabile il suo silenzio per figure ornamentali di secondaria importanza, è strano invece che egli non si indugi a darci più esatte notizie di tutta una composizione di statue che avrebbe dovuto formare la parte principale di una complessa opera d'arte.

Esisteva ancora a San Fermo un gruppo di statue di pietra colorata rappresentante la Crocifissione, le cui figure, di proporzioni assai maggiori di quelle testè rimesse in luce, andarono disperse ed ora si trovano alcune al Museo ed altre nelle chiese di Cellore d'Illasi. Tale gruppo, la cui tragica potenza culminava nella testa del Cristo, mirabilmente scolpita, doveva esser opera di un maestro lapicida assai valente e con ogni probabilità venuto di fuori, come opera di più antico maestro non veronese, sarebbe a nostro avviso la statua del Cristo deposto.

Si sa che al tempo di Stefano l'arte della scultura non aveva a Verona molti sacerdoti. Si può affermare anzi che le antiche sculture di Verona sono in gran parte eseguite da artisti venuti da altri luoghi. Lapicidi campionesi, padovani, veneziani e talvolta toscani (le sculture del Rosso nel mausoleo di San Fermo) si alternano nel portare la loro arte nella città scaligera dove soltanto nel cinquecento, qualche artefice nostrano tentava di imitare i maestri che lo avevano preceduto.

LA "PIETÀ" IN SAN FERMO A VERONA.

PARTICOLARE DEL CRISTO: VERONA - SAN FERMO.

Bartolomeo Giolfino, esperto intagliatore di ornati quanto timido e goffo facitore di statue, è un tipico esempio di questi imitatori che, per la loro inesperienza, ci appaiono dei primitivi mentre sono dei ritardatari.

Quando noi esaminiamo le figure delle Marie, di Giovanni, di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea, testè riunite attorno al bellissimo Cristo morto e liberate dalle molte dipinture che le facevano brutte, corriamo col pensiero al Giolfino o ad altro scultore del suo tempo. La statua della Vergine, che si torce le mani tozze e pesanti con un gesto doloroso di innegabile efficacia, fa pensare ad una derivazione veronese dalle statue della Crocifissione di Cellore. Quella di Giovanni, con la faccia piangente e le braccia incrociate e strette al petto, pare quasi una traduzione scultorea di certe figure di santi che gridano il loro dolore dalla bocca contratta nei dipinti della scuola di Liberale. Le altre statue, di più incerto disegno e di atteggiamento meno vivo, palesano però nello studio dei panneggiamenti i segni di un'epoca avanzata, che non è certo quella del Deposto.

Il Cristo morto è disteso perfettamente supino sopra uno zoccolo cavo, attorno al quale scende drappeggiata la sindone. La testa leggermente sollevata poggia sull'orlo esterno mentre i piedi irrigiditi emergono dall'altro lato. Le braccia, allargate ai go-

CELLORE D'ILLASI:

TESTA DI CROCIFISSO.

miti, si incrociano attraverso il corpo, all'altezza dell'addome, in atteggiamento di solenne riposo. La sindone cade attorno allo zoccolo in pieghe dure, quasi simmetriche, come duro e semplice è il piegare del drappo che fascia i lombi del Deposto. Ci troviamo qui di fronte ad una fattura ben diversa da quella delle altre statue, più forte nelle larghe squadrature che rivelano una mano esperta, degna di lavorare fraternamente accanto a quella di maestro Stefano, e non crediamo di errare nel riconoscere in quest'opera i caratteri tipici di quella scultura toscana, immigrata a Verona, che ci ha dato altri egregi lavori in città e in provincia; così come vediamo il tipo schietto della scultura veneta nel Cristo di Cellore e nelle statue che lo circondano. L'ignoto lapicida veronese che scolpiva le figure piangenti attorno all'antico Deposto, era evidentemente tratto ad imitare queste sculture di carattere regionale piuttosto che altre che pure allora esistevano nella chiesa di San Fermo.

Eppure non soltanto da oggi queste statue formano gruppo presso al Cristo morto. Il Da Lisca stesso ce lo dice nel suo libro, e non crediamo fuor di luogo il pensare che

esse siano state eseguite con lo scopo preciso di creare, assieme al Cristo preesistente, uno di quei gruppi della Passione che, verso la fine del quattrocento e in principio del cinquecento, furono in voga in molti luoghi, ed anche in Verona ebbero un bellissimo esempio nel gruppo tutt'ora conservato nella chiesa di San Bernardino.

Scolpite le statue, discretamente proporzionate alla figura del protagonista, si cercò di accentuarne la unione con mezzi materiali, imitando i fregi delle vesti e facendo scendere dalle mani di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea i lembi di un drappo funebre fatto con lo stucco che andava ad inserirsi alla testa ed ai piedi del Deposto. Tracce di questo panneggiamento di stucco sono state ora trovate nei due punti di inserzione, mentre mancano le mani dei due santi, forse un tempo modellate con lo stesso materiale, ed ora malamente sostituite con degli artigli di legno.

Al tempo di Stefano dunque il Deposto era assai probabilmente solo e, in ogni modo completamente isolato, come dimostrano le pieghe scolpite sui quattro lati dello zoccolo. Che se, in origine, precedentemente al drappo di stucco fosse esistito un altro drappo scolpito in pietra tenera, come taluno potrebbe essere indotto a credere per certi sostegni di pietra che si vedono sotto i piedi del Cristo, non erano certo questi due Nicodemo e Giuseppe i due reggitori devoti. Se si possono pensare due figure ai lati del Deposto in armonia con le figurazioni del tempo di Stefano, bisogna immaginare due di quegli angioli genuflessi già tracciati dal Pisanello e ripetuti qui e altrove nelle pitture e nelle sculture dei suoi seguaci.

Siamo dunque d'avviso che il Vasari si sia esattamente espresso quando, a proposito dello sfondo dipinto da Stefano, parlava di un *Deposto di croce* e non d'altro; come pure esprimiamo il dubbio che la coloritura originaria di questa statua, se coloritura esisteva, fosse ben diversa da quella delle Marie e degli altri santi. La paziente ripulitura condotta dall'architetto Salvi rivela già qualche cosa a questo proposito.

Comunque fosse è da lodarsi la locale Sopraintendenza dei monumenti per aver rimesso in onore le interessanti sculture entro l'absidiola meridionale del transetto, nella chiesa superiore, riunendole assieme, come il tardo scultore veronese aveva voluto e facendovi eseguire uno sfondo intonato. In mezzo a tanto imperversare di brutte statue moderne di legno, ed anche di carta pesta, che ingombrano certi altari in provincia e, purtroppo, anche in città, è confortante il veder tornare al culto dei devoti e degli artisti, opere rispettabili e degne della gloriosa tradizione delle chiese di Verona.

FILIPPO NEREO VIGNOLA.

---

(1) Ing. ALESSANDRO DA LISCA, *Studi e ricerche originali sulla Chiesa di San Fermo Maggiore di Verona* - Verona, Società Cooperativa Tipografica, 1909.

ORAZIO GENTILESCHI.

Tra gli artisti del seicento oggi meno noti al pubblico, al proprio tempo godenti di larga reputazione, è Orazio Gentileschi del quale nella Mostra di Palazzo Pitti abbiamo potuto riunire un gruppo di opere abbastanza considerevole per formarsene un concetto degno dell'antica rinomanza.

Fratello minore o fratellastro di Aurelio Lomi, pittore pisano celebre ai suoi tempi anche fuori di Toscana, non se ne sa di preciso nè il luogo, nè la data di nascita, supposta circa il 1565; e sebbene il nome paterno o adottivo fosse pure pisano, egli tenne sempre a considerarsi e talvolta a segnarsi fiorentino, forse soltanto in omaggio alla scuola pittorica cui si considerava appartenere. Difatti Aurelio Lomi dal quale Orazio avrà certo appreso i primi rudimenti dell'arte, si raggruppa cogli accademici fiorentini del disegno facenti capo a Santi di Tito, tramandatore della tradizione pontornesca; e il Gentileschi quando si afferma, presenta sempre una precisione di modellato, una nitidezza di linea e una tecnica coloristica limpida e forbita, tali da conferire alle sue pitture, attraverso variate influenze, una fisionomia fondamentalmente fiorentina.

Dal fratello imparò anche ad interessarsi ai riflessi di luce, che Aurelio, seguendo gli insegnamenti del veronese Jacopo Ligozzi, prodigava non per interesse cromatico, ma per effetto decorativo facendo brillare le sue stoffe e le sue oreficerie. Ma, quando ancora giovanissimo, nel 1688, recatosi a Roma presso uno zio Gentileschi, dopo aver lavorato di pratica con freschisti secondarii fece conoscenza coll'ancor più giovane e tanto più geniale Michelangiolo da Caravaggio, e vide quel modo di coglier gli effetti di luce e di distribuirli sulle superfici e sui fondi, Orazio si dedicò pure a simili ricerche tanto da farne il canone principale della propria visione artistica, e da creare uno stile personale nuovo.

Roberto Longhi nel suo studio fondamentale sul Gentileschi (*Arte*, 1916) osserva con ragione come questi non divenisse mai un caravaggesco alla maniera dei tenebrosi, ma uno studioso del suo stile primitivo limpido, preciso, esprimente la preziosità della materia. Ne studiò l'arte di rappresentare la realtà, di sintetizzare le forme, di servirsi dell'illuminazione come elemento drammatico, di distribuire la luce radente sui larghi piani contro le penombre per ottenere effetti cromatici e prospettici nuovi e un nuovo senso tattile della materia; sotto l'arricchimento dei toni e delle forme e i giuochi d'illuminazione si trova sempre lo smalto chiaro, trasparente fiorentino, di lontana origine quattrocentesca, che dopo varii tentativi di caravaggismo, e di venezianismo bolognese, si afferma nello stile definitivo del Gentileschi. Nel raffinamento di quella tecnica dedicata specialmente a rendere la qualità e la lucentezza delle stoffe egli divenne, come me-

glio del Longhi non si potrebbe dire, " il più meraviglioso sarto e tessitore che mai abbia lavorato tra i pittori " tanto che molto probabilmente lo stesso Van Dyck, che a Genova gli fece anche il ritratto, e che si trovò con lui anche a Londra, può aver dovuto a Orazio la sua meravigliosa scienza nel dipingere i rasi. E con ragione il detto sottile critico vede una derivazione molto più diretta dalla tecnica del Gentileschi, della scuola di Delft per l'intonazione chiara, per gli effetti di luce diafani e per la lucentezza delle stoffe, che non dal Caravaggio, cui attinse invece un artista ben altrimenti potente nel sentimento drammatico dell'illuminazione, Rembrandt.

In questa mostra le opere che io ritengo indiscutibilmente di Orazio Gentileschi, per quanto di diversi periodi, hanno in comune volti rotondi con guance paffute, occhi a mandorla colla coda all'ingiù d'espressione alquanto imbambolata, nasi a punta sottile, orecchi inclinati non sempre solidamente, ombre marcate sotto il labbro inferiore, che conferiscono spesso un'aria imbronciata, capelli castagni chiari, sottili, lisci o a ricci radi con ciuffetti sfilacciati presso gli orecchi, mani pese e un po' legnose col dito pollice rigido, drappeggi preziosi che volentieri fasciano le membra dando rilievo alle forme, lini raggrovigliati in fitte pieghe angolose dalle ombre nitide e azzurrognole; colori limpidi, lustri come di smalto; luce radente che si stende come una leggera umidità sulle carni e sulle superfici dei panni. Tutte queste caratteristiche si vanno precisando mano mano che si afferma la personalità del Gentileschi.

Nell' " Angiolo Annunziante " dell'Albertina di Torino, opera indubbiamente giovanile e fiorentina, tutto ciò è ancora embrionale; vi è uno studio di scorcio nel braccio e nelle mani e di avvolgimento di panni che riporta la mente al Pontormo, e quel giustacuore applicato al torace è ancora un residuo di accademismo michelangiolesco; ma le caratteristiche fisionomiche surriferite sono già latenti e la luce radente e rasata sulle carni già fa presentire il carattere stabile del Gentileschi *(pag. 247)*.

Meno primitivo è il " San Francesco sorretto dall'angiolo " della Galleria Nazionale Romana, di forme allungate e di sentimento toscano; ma la linea del braccio dell'angiolo e i larghi piani del saio rasati dalla luce già fanno sentire l'influenza del Caravaggio (*pag. 248*).

La Madonna della medesima Galleria, dal pesante Bambino con quella casacca alla moschettiera è talmente caravaggesca nel sentimento, nell'effetto di luce e nell'armonia delle tinte da far pensare a taluno, che derivi da un originale del grande lombardo. Copia libera o imitazione che sia, si tratta pur sempre della più caravaggesca tra le opere del Gentileschi. Basta confrontarla colle altre pitture di questi per riconoscere i summentovati tratti caratteristici nei volti e il summentovato modo di rasare le superfici, mentre il tono limoncino della casacca è tipico del nostro artista (*pag. 249*).

In questi anni romani il Gentileschi sembra essere andato un po' oscillando d'una in altra influenza prima di trovare la propria indipendenza. Il Caravaggio scomparve pur troppo assai presto dall'orizzonte romano: rimasero i superficiali propagatori del suo sistema, che ben tosto ridussero quell'arte pura e profondamente meditata a maniera tenebrosa e triviale; ed ebbero

ORAZIO GENTILESCHI: L'ANGELO GABRIELE
TORINO, ACCADEMIA ALBERTINA.

il sopravvento i caracceschi colle loro leggi di estetica, la loro magniloquenza, il loro modo d'interpretare la tecnica veneziana. Qualcosa di caravaggesco nell'ambientatura e nei chiarori sulle penombre apparisce tuttavia nella tela degli Uffizi che il Longhi rivendicava al Gentileschi e che rappresenta "San Pietro liberato dal carcere" (*pag. 250*).

ORAZIO GENTILESCHI: SAN FRANCESCO STIGMATIZZATO.
ROMA, R. GALLERIA CORSINI.

ORAZIO GENTILESCHI: MADONNA COL BAMBINO
ROMA, R. GALLERIA CORSINI.

ORAZIO GENTILESCHI: SAN PIETRO LIBERATO DAL CARCERE (PARTICOLARE) - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

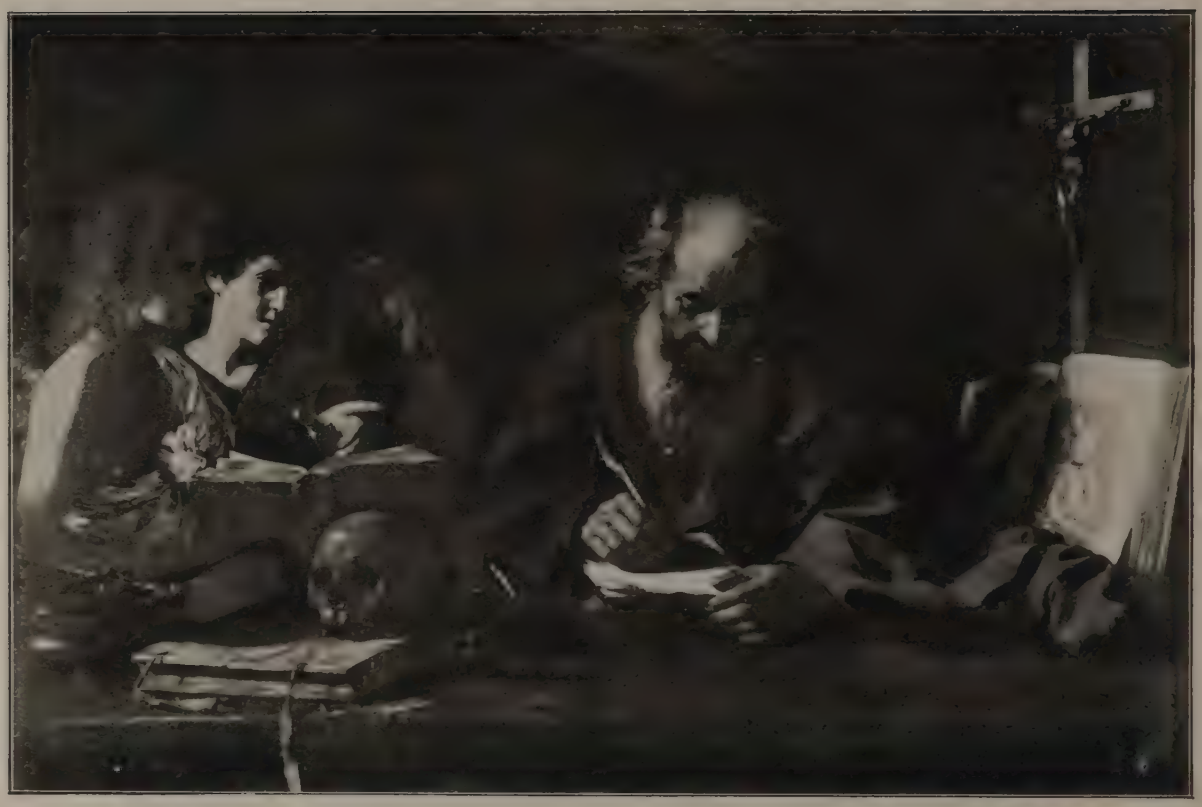
I tipi e le forme hanno del bolognese, e se non fosse il modo caratteristico di trattare il bianco argentino e trasparente della veste aggrovigliata dell'Angiolo non sarebbe facile ritrovarvi il Gentileschi di più tardi. Nelle carni non vi è ancora quell'impasto cereo, e le mani sono grandi, meno solidamente costruite ma anche più mobili e più espressive.

Simili mani, simili capelli spioventi, simili pieghe complicate nel diletto del fruscio della seta si riscontrano in una "Sant'Agnese" della Galleria Pitti, che ha pure nel volto tratti peculiari del Gentileschi e

ORAZIO GENTILESCHI: LA MANSUETUDINE
FIRENZE, R. GALLERIA PITTI.

che quindi gli andrebbe restituita quale opera interessante di raccordo (*pag. 251*).

Con queste opere si spiega anche l'attribuzione della pala di Sant'Adriano con "San Pietro Nolasco sollevato dagli angioli" che vediamo a Pitti, essendovi comuni forme di profili, di mani, di pieghe e ritmo di movenze. Tale attribuzione si chiarisce meglio però in una fotografia coll'osservazione delle forme e dell'adattamento dei panni e della luce radente su di esse, poichè d'innanzi al quadro si è distratti dal colorito la cui tecnica, grassa, torbida, incerta nella maniera caraccesca, ne altera l'effetto. O questo dipinto rappresenta un tentativo del Gentileschi verso la tecnica venezianeggiante, o esso fu lasciato incompiuto per ignoti motivi e terminato dopo la sua partenza da Roma da artista di scuola caraccesca che carica e appesantisce



ORAZIO GENTILESCHI: SAN GEROLAMO
FIRENZE, R. GALLERIA PITTI.

la caratteristica camicia gialla e la coperta di damasco rosso che fascia l'angiolo di profilo, non sa fondere il cangiante alla Aurelio Lomi dell'altro, nè dar trasparenza atmosferica a quella rigida prospettiva bolognese. Ciò non sarebbe inverosimile visto che il Mancini descrivendo la chiesa di Sant'Adriano nel 1620 oltre il quadro del Saraceni non ne cita che un altro senza nominarlo (*pag. 253*).

Per ampiezza di forme e grassezza d'impasto alla bolognese si raggruppa con esso quel "San Girolamo che scrive" della Galleria Pitti che il Longhi rivendica al Gentileschi, con quei due angioletti che presentano molti caratteri fisionomici peculiari di tale artista (*pag. 252*).

Così poco rimane di visibile e di ben conservato dell'attività del nostro artista, che non si può chiaramente segnare il progressivo sviluppo fino alla definitiva emancipazione, che in questa Mostra si manifesta in modo veramente mirabile con l' "Apparizione della Vergine a Santa Chiara" di casa Agabiti-Rosei a Fabriano. Deve precedere di poco questa tela l' "Estasi di Santa Cecilia" di Brera, proveniente probabilmente anch'essa dalle Marche; ivi i panneggi sebbene eseguiti con molta maggior finezza e senso di preziosità si accordano con quelli ancora pesi e gonfi del "San Pietro Nolasco", mentre le forme dei visi

ORAZIO GENTILESCHI: LA VERGINE E SANTA CHIARA
FABRIANO - PROPRIETÀ ROSELI

ORAZIO GENTILESCHI: SAN PIETRO NOLASCO SORRETTO DAGLI ANGELI - ROMA, CHIESA DI SANT'ADRIANO.

si arrotondano e vi si chiariscono le caratteristiche sopra analizzate, e l'eleganza fiorentina un po' affettata delle movenze non impedisce di riconoscervi punti caravaggeschi particolarmente nell'angiolo volante (*pag. 255*).

La Madonna Rosei uno dei capolavori del nostro artista, è condotta in un modo così leggero, trasparente che pare un gonfalone dipinto a tempera, e il colorito ne è conservato in modo perfetto tanto che si può godere ogni bellezza. La veste nera rasata e il niveo panno, che avvolge il capo e le spalle di Santa Chiara, la figura più espressiva creata da Orazio, sono trattati in modo insuperabile per il senso che danno della qualità della materia. Le figure allungate e contegnose e l'affettuosità delicata che il Gentileschi mai più seppe esprimere così squisitamente, nonchè l'armonia generale del colore fanno pensare alla più pura arte fiorentina, mentre il giuoco d'illuminazione con conseguente trasparenza e risalto di modellato manifestano il misurato e definitivo impiego degli insegnamenti caravaggeschi nell'arte di Orazio *(tavola)*.

Queste pitture furono verosimilmente eseguite nell'allontanarsi del Gentileschi da Roma, prima di fermarsi a Genova nel 1621. Può nel frattempo essersi fermato anche a Firenze a ritemprarsi alle leggi estetiche signorili di quella scuola impoverita di midollo, ma sempre ricca di buon gusto. Si direbbe quasi che quando dipinse per San Siro l' " Annunziazione " replicata poi in più grande e più perfetto esemplare per il Duca di Savoia avesse in mente la tavola di Santi di Tito in Santa Maria Novella. Tale quadro, il più giustamente famoso tra i suoi, segna il culmine dell'arte di Orazio per la bellezza dei tipi, per l'esecuzione meravigliosa delle stoffe, per gli effetti di luce. Esso fu eseguito circa il 1624 *(pag. 259)*.

A Genova però il Gentileschi dovette rimanere colpito profondamente dalle opere di Rubens; ciò spiega l'improvviso scartare di ogni elegante affettazione nell'adottare forme massicce e carnose quali vediamo nel quadro venuto da Berlino, e che si accordano con una contemporanea tendenza di Bernardo Strozzi. Con un realismo brutale più fiammingo che caravaggesco il Gentileschi ha forse qui voluto rappresentare qualcosa come Lià e Rachele, ossia la vita attiva e la vita contemplativa, o forse " la Modestia e la Vanità "; ma la trivialità delle protagoniste è fatta dimenticare dalla ricchezza e dalla limpidità dei colori di quelle stoffe così vive, cui, per distinguerne la qualità, non manca che il fruscio *(pag.260)*.

A questo quadro si accorda specialmente per il tipo del profilo, per la pesantezza delle membra, per la tonalità e untuosità delle carni rasate il " David " della Galleria Spada sempre dubbiosamente ascritto al Caravaggio, ma in questa Mostra al cospetto delle opere dei due maestri dimostrantesi chiaramente del Gentileschi. Senonchè per questa tendenza al colossale di Rubens, anzichè, col Longhi, nel periodo romano io lo collocherei nel periodo genovese; forse è una replica mandata al Cardinale Spada di quel " David " che il Lanzi vide in casa Cambiaso " di un nuovo e pressochè mai veduto stile " *(pag. 258)*.

Secondo le fonti Orazio avrebbe dipinto più volte il soggetto di " Loth con le figlie " a cominciare da Genova per il Duca di Savoia per finire a Londra dopo che nel 1626 vi si era stabilito. L'esemplare

ORAZIO GENTILESCHI: SANTA CECILIA, SAN VALERIO E SAN TIBURZIO
MILANO, R. PINACOTECA DI BRERA.

ORAZIO GENTILESCHI: DAVID CON LA TESTA DI GOLIA.
ROMA, GALLERIA SPADA.

ORAZIO GENTILESCHI: L'ANNUNZIAZIONE
TORINO, R. GALLERIA.

ORAZIO GENTILESCHI: LA MODESTIA E LA VANITÀ (?)
BERLINO, MUSEO IMP. FEDERIGO.

ORAZIO GENTILESCHI: LOTH E LE FIGLIE - BLOCKLEY (LONDRA), COLL. CAP. E. G. SPENCER CHURCHILL.

che possiamo ammirare a Pitti appartiene oggi al cap. E. G. Spencer Churchill. Ivi la gamma coloristica è divenuta chiara e lucente come uno smalto, e tutto l'interesse del pittore più che nella rappresentazione del soggetto, forse il vecchio cartone più volte usato, si fissa oramai sulla scienza di trattare colla massima perfezione l'epidermide rasata delle carni, colla bellissima schiena della fanciulla in giallo limone e le sontuosità dei serici tessuti; mentre poco si preoccupa della disgraziata posa di Loth schiacciato nel sonno dalle voluminose figlie (*pag. 261*). Il suo grosso piede con quelle goffe giunture e il pesante ginocchio sono trattati come quelli del "David" e le mani si piegano sotto il proprio peso come nel "Riposo in Egitto" veduto nello studio del pittore a Londra dal Sandrärt circa il 1626, e del quale si conoscono due esemplari altrettanto belli, uno a Vienna e l'altro al Louvre, armonie di rasi azzurrognoli e violacei nella penombra di un alba interna.

Per lo studio dell'arte del Gentileschi è interessante anche una tela con "Giuditta e la Servente" di esecuzione troppo rozza e scura di ombre per ritenerla originale, ma sufficiente per farne comprendere le caratteristiche di forma e di colore, vedendovisi le vesti trattate con eccezionale ricerca di sontuosità nei broccati e nelle sete luccicanti nei giuochi d'illuminazione. Se corrisponde, come è probabile, alla Giuditta dal Longhi citata nel suo elenco di "opere non rintracciate" come altra volta in casa Gentile, vuol dire che l'originale fu eseguito a Genova, prima che l'impressione di Rubens inducesse Orazio ad allargare lo stile e a semplificare i panneggi.

Una delle ultime opere storicamente note del Gentileschi è il "Mosè salvato dalle acque" dipinto nel 1630 per Filippo IV e ancora oggi al Prado, non più altro che una sfarzosa ostentazione di seterie che mi occorre ricordare se non altro per convalidare taluni miei apprezzamenti sulle opere del Gentileschi che seguiranno (*pag. 263*).

Tra i dipinti a lui attribuiti alla Mostra uno che non ho trovato modo di ammettere è la graziosa "Santa Cecilia" della Galleria Nazionale Romana altre volte ascritta al Bonone, e dal Voss e dal Longhi al Gentileschi.

Altro spirito, altre forme di testa, di mani, di pieghe, altra gamma di colore. A me sembra l'opera graziosissima d'un emiliano che abbia subito l'influenza del Caravaggio. E un altro è la "Santa Caterina" di Casa Barberini.

Resta ancora da parlare d'un quadro che alla Mostra del Ritratto italiano nel 1911 tanto illustrò il nome del Caravaggio, mentre che, se si fosse potuto riavere per questa esposizione, non occorrerebbe spendere molte parole per dimostrare ciò che ogni occhio esperto avrebbe subito veduto. Si tratta della celebre "Suonatrice di liuto" della Galleria Liechtenstein di Vienna (*pag. 265*).

Ognuno fin ora l'ha ritenuta opera giovanile del Caravaggio e quindi dipinta sullo scorcio del secolo XVI; ma nessun storico contemporaneo fa parola di questa creazione nuova, che fin dalla nascita avrebbe dovuto produrre il massimo stupore e una rivoluzione artistica anche maggiore di quella dei così detti tenebrosi. Sono invece ricordate tante altre opere giovanili

ORAZIO GENTILESCHI: IL RIPOSO IN EGITTO
VIENNA, GEMÄLDE - GALLERIE.

ancora conservate come il " Riposo in Egitto " e la " Maddalena " della Galleria Doria, il " Bacco " degli Uffizi e la " Suonatrice di liuto " di Pietrogrado, tutte opere che per quanto variate di ricerche e di maniera, manifestano immediatamente una medesima visione sintetica e larga del vero, tanto nelle forme solidamente costruite, che nei panneggi a pieghe liscie e rotondeggianti e a piani larghi diffusamente illuminati.

Tali caratteristiche si sviluppano, si semplificano, si stilizzano col progredire della sua arte, ma senza cambiare mai direttiva, come facilmente si può vedere anche in questa Mostra nei successivi capilavori di Roma e del Louvre.

Tra tutte quelle creature rudi difficilmente si troverebbe modo di collocare questa gentile fanciulla biondiccia e un po' imbambolata, timida nel gesto, con tale minuziosa analisi di effetto di riflesso e di trasparenza nelle movimentate pieghe della sontuosa veste e negli aggrovigliati meandri dei leggerissimi lini, da manifestare interessi formali e cromatici di tutt'altro temperamento artistico di quello di Caravaggio. Appunto a queste ombre diafane, a questo smalto, a queste ricerche complicate sulla morbidezza dei lini e sui giuochi di luce negli anfratti del raso si appoggerebbe l'arte della maturità di Orazio Gentileschi; cosicchè questi, dopo vari tentativi, a una ventina d'anni di distanza da quando il suo da tanto tempo perduto collega e maestro avrebbe prodotto quest'opera solitaria e inosservata, ne sarebbe stato talmente colpito da formarsene un canone stilistico da cui non più dipartirsi.

Ma la verità è che per l'appunto in questa figura tutti i tratti fisionomici, i capelli poveri, le mani rigide, ecc., anzichè al Caravaggio corrispondono alla maniera avanzata del Gentileschi. Suo è lo smalto rasato delle carni, suo l'impasto niveo che penetra tra le pieghe aguzze e le ombre argentine della camicia, suo il tocco che fa rifrangere i riflessi del raso di quel caratteristico giallo limoncino, che abbiamo osservato in altri suoi quadri. Indicano pur sempre l'attaccamento ininterrotto ai precetti caravaggeschi gli sbattimenti di luce sulle penombre del fondo e del pavimento e sulla coperta del tavolo con quegli strumenti tanto più minuziosi nel trattamento di quelli dell' " Amore Vittorioso " del Caravaggio.

La " Suonatrice di liuto " in un catalogo della Galleria Liechtenstein del settecento trovasi attribuita al Caravaggio, ma come altre opere non più considerate per tali. Oggi anche questo capolavoro gli va tolto per onorarne il nome di Orazio Gentileschi, che qui più che dovunque si dimostra davvero " il più meraviglioso sarto e tessitore " tra i pittori.

Esso appartiene alla sua età matura, e siccome molti dipinti di quella famosa quadreria provengono dalle Fiandre è facile che anche esso abbia tale origine, tanto più se, come sembra, nel passare da Parigi in Inghilterra il Gentileschi si fosse trattenuto alcun tempo anche nei Paesi Bassi.

Ciò oltre a spiegare il silenzio degli storici intorno a questa opera capitale, confermerebbe all'evidenza l'opinione del Longhi circa l'influenza diretta del Gentileschi, non in vero, come egli dice, sulla formazione della scuola di Delft, ma piut-

ORAZIO GENTILESCHI: SUONATRICE DI LIUTO
VIENNA, COLL. LIECHTENSTEIN.

tosto sul gruppo dei pittori olandesi che culminano in Jahn van der Meer di Delft, e, meno, su quella di van Ter Bosch e di Metsu, che non appartengono a una scuola di Delft. Pittori i cui intenti di spirito e di cromatismo sembrano gravitare intorno a questa meravigliosa pittura.

CARLO GAMBA.

UN BOZZETTO INEDITO DI ANTONIO CANOVA.

Senza dubbio il primo centenario dalla morte di Antonio Canova richiamerà nuovamente l'attenzione degli studiosi e del pubblico su questo artista da tanto tempo trascurato, e molto probabilmente farà anche sentire il bisogno di uno studio più completo e più profondo, e nello stesso tempo più imparziale, intorno alla sua arte. Non già che manchino gli scritti sul Canova, ma nella maggior parte sono dovuti a persone che, all'entusiasmo di tutti i contemporanei per il grande scultore, univano l'amicizia che li legava a quell'uomo dall'animo profondamente buono e gentile, e ci fanno conoscere l'uomo più che l'artista. Poi l'ammirazione cieca e sconfinata per il rinnovatore dell'arte secondo i dettami degli antichi, venne in breve tempo trasformandosi in un giudizio severo, per cui alla fine egli fu considerato come un copiatore di monumenti classici, e nelle loro forme esteriori solamente, perchè non seppe renderne nè la vita nè il sentimento. L'ultimo scrittore che s'occupò del Canova, Vittorio Malamani, raccolse tutti gli aneddoti e tutte le notizie intorno alla sua vita e alle sue opere senza però esaminarle dal lato artistico. Forse solamente ora, cessate le prevenzioni, riuscendo a considerare nel suo complesso e a comprendere il periodo in cui egli visse e del quale egli fu il più insigne rappresentante, e sapendo cogliere la sua vera personalità artistica nelle varie manifestazioni che troppo spesso non rispecchiano altro che l'indirizzo dell'epoca, si potrà giungere ad un giudizio sereno e sicuro su Antonio Canova.

Delle sue opere si può dire che non ve ne sia nessuna che non ci sia nota, anche quelle che per varie ragioni rimasero allo stato di modello. Non sono stati invece finora considerati alcuni bozzetti (i cui gessi sono nella Gipsoteca di Possagno e nel Museo Civico di Bassano), probabilmente perchè quasi tutti ci rappresentano i primi abbozzi di opere ben conosciute, o perchè furono giudicati come semplici studi, anzi quasi passatempi dell'artista.

Tra essi ve n'è uno che acquista un'importanza singolare poichè, mediante alcuni documenti conservati nell'epistolario canoviano e ancora inediti, possiamo identificarlo come il bozzetto di un monumento

CANOVA: BOZZETTO PER MONUMENTO FUNEBRE
BASSANO, MUSEO CIVICO.

funebre che non sappiamo se il Canova tradusse poi nel marmo.

Si tratta di un piccolo gesso esistente nel Museo di Bassano, indicato nel catalogo semplicemente come "bozzetto per monumento funebre". È un bassorilievo. Alla piramide che serve di sfondo è addossato un sarcofago, sul quale, a sinistra, si ab-

bandona una donna che tiene nelle mani una corona. A destra sui gradini che servono di basamento alla piramide, è seduto un genio, con due lunghe ali alzate, appoggiato ad una face rovesciata, e accanto a lui vigila un cane. Un fanciullo anch'esso alato e piangente, è accoccolato sotto l'urna. Nella parte superiore, la piramide è ornata di un medaglione con un ritratto di profilo virile.

È evidente dalla sommaria modellatura che qui si tratta di un semplice abbozzo. Il monumento gli era stato ordinato da un americano, il signor Frank Newton, per un suo amico morto in giovane età, e doveva sorgere a Filadelfia.

Il contratto stipulato il 31 maggio 1794, oltre queste notizie, ce ne dà una descrizione che corrisponde in tutti i particolari al bozzetto. Da essa apprendiamo anche il significato allegorico delle due figure: il giovane con il cane è il Genio dell'Amicizia, il fanciullo è un Amorino. Il basamento doveva essere in marmo macchiato, ed il resto in marmo statuario di prima qualità: l'altezza del monumento, circa 16 palmi romani, le figure di grandezza naturale; il prezzo 5000 scudi romani.

Insieme con il contratto sono conservate tre lettere del signor Newton scritte da Firenze l'anno stesso. Nei brevi accenni al monumento esse ci dicono che il Canova si mise subito al lavoro, molto probabilmente per tradurre il bozzetto nella grandezza stabilita, perchè chiese il consenso del committente per apportare un piccolo cambiamento nella disposizione delle figure: in che consistesse il cambiamento dalla risposta di Newton non risulta.

Il monumento fu eseguito? Nulla c'impedisce di crederlo: ma siccome nessun catalogo e nessun biografo lo ricorda, ed essendo andato evidentemente perduto il resto della corrispondenza, è impossibile, conoscerne, per ora, la sorte.

Ad ogni modo, stabilito che questo bozzetto fu fatto per un monumento, e non per studio, e stabilita la data, si comprende di quanto interesse esso sia, perchè ci rappresenta uno dei primi grandi monumenti canoviani in bassorilievo, e perchè ha in sè i motivi dei mausolei pontifici precedenti, ed elementi che saranno svolti in seguito nei monumenti a Tiziano e a Maria Cristina d'Austria.

Ben note sono le tombe erette dal Canova a papa Clemente XIV Ganganelli e a Clemente XIII Rezzonico, l'una nel 1787 nella chiesa dei Santi Apostoli, l'altra in San Pietro nel 1792, monumenti giustamente famosi, che segnano l'affermarsi della nuova arte neo-classica, pur mantenendo lo schema di quelli barocchi, giacchè nel centro v'è il sarcofago fiancheggiato da due figure allegoriche, e in alto la figura del pontefice.

Pochi anni più tardi, nel 1795, per preghiera di alcuni patrizi veneziani, il Canova faceva il modellino di un monumento a Tiziano, e in esso vediamo un completo distacco dalle forme precedenti. Siccome gli avvenimenti politici impedirono l'esecuzione dell'opera, di questo modello l'artista si valeva largamente per un altro mausoleo, commessogli quattro anni dopo dal Duca Alberto di Saxe-Taschen in memoria della moglie Maria Cristina.

Il bozzetto Newton (possiamo chiamarlo così essendo sconosciuto il nome del defunto) a prima vista sembra, in alcune del-

CANOVA: MONUMENTO FUNEBRE A MARIA CRISTINA DI SASSONIA.

CANOVA: MONUMENTO A CLEMENTE XIII
ROMA, SANTI APOSTOLI.

le sue parti, una variazione in bassorilievo delle tombe papali. Dal monumento Ganganelli infatti è copiato il sarcofago, e da esso è pure tolta la figura della donna piangente: qui l'atteggiamento è più abbandonato e non scevro di una certa esagerazione, ma la figura è la stessa. Il genio alato invece ha una stretta affinità con quello del monumento a Clemente XIII.

Però, oltre alla tecnica diversa, vi è un'altra innovazione: la piramide. Questa forma monumentale era stata usata frequentemente nell'arte barocca, e ripresa dall'arte nuova come un motivo classico per eccellenza. La piramide, che qui appare timidamente, assumerà un vero carattere costruttivo nei due monumenti sopra ricordati e serve quasi da cella mortuaria, decorata in alto dal medaglione del defunto: in basso da una porta, verso la quale si avanza su pei gradini, una specie di processione di donne addolorate, ravvolte nei manti, che portano l'urna e corone di fiori: le Arti nel mausoleo al pittore cadorino, le Virtù in quello alla principessa benefica e pia. Tanto nell'uno che nell'altro è ripetuto il genio alato che assume un diverso significato simbolico: nel pri-

CANOVA: MONUMENTO DI CLEMENTE XIII REZZONICO
ROMA, BASILICA DI SAN PIETRO.

mo è nella stessa posizione che nel monumento Newton (salvo le ali abbassate), e così pure era nei primi disegni del mausoleo a Maria Cristina, ma fu poi modificato per l'aggiunta del leone, voluta dal duca Alberto.

Così mi pare che il bozzetto Newton meriti di esser conosciuto perchè è l'anello di congiunzione tra i mausolei pontifici ed i grandiosi monumenti successivi, i quali sia per la novità del concetto, sia per l'insieme architettonico e la disposizione delle figure non hanno con quelli alcuna relazione.

SOFIA CHINI.

Bologna, febbraio 1922.

COMMENTI.

LA CORONA FERREA che si custodisce, come si suol dire, gelosamente nella Cattedrale di Monza è stata offerta in premio dagl'industriali di quella città al vincitore del circuito automobilistico lì accanto. È stata offerta in copia, s'intende; ma in una copia perfetta, oro, gemme, smalti, compresa, dicono, quella strisciolina di ferro che dà il nome alla corona e che fu battuta assottigliando un chiodo della croce di Gesù Cristo salvata in Palestina dall'imperatrice Elena. Questo è il secolo del motore e dell'automobile, d'accordo. Ma tra la Corona ferrea, la croce su cui fu crocifisso il Redentore e il sullodato circuito, noi non riusciamo a scorgere quel nesso che gl'industriali di Monza vi hanno, beati loro, veduto di primo acchito. È troppo orgoglio rivolgere la parola nel nome dell'arte, a chi così speditamente opera nel nome dell'industria? Se non è troppo orgoglio, noi osiamo chiedere agl'industriali di Monza il perchè della loro scelta. Intanto ci permettiamo di allineare qui alcune ragioni per cui essa ci sembra audace, stolta e irriverente. Audace, perchè chi ha copiato tanto bene la Corona da farne a prima vista un perfetto doppione, deve pure aver avuto il modo di maneggiare a suo comodo quell'oggetto sacro alla storia e alla religione d'Italia. Stolta, perchè paragonare un buon conducente d'automobile a Carlo quinto o a Napoleone primo deve sembrare allo stesso conducente un poco esagerato, anche se agl'industriali di Monza sembri logico e magari, per quei defunti imperatori, onorevole. Irriverente, perchè nella Corona ferrea da molti secoli la storia d'Italia si sposa alla storia dell'Impero e alla religione cristiana, e rendendo ridicola l'immagine santa di quella Corona si compie allegramente un sacrilegio che in qualunque altra nazione appena civile sarebbe punito, se non altro, dalla rivolta della pubblica opinione. Da noi, no. Noi siamo tolleranti e la retorica più balorda non ci fa più meravigliare, tanta ce n'è piovuta addosso e ci ha infradiciati. Soltanto in attesa che gl'industriali di Monza si benignino, come si dice in gergo commerciale, di rispondere alle nostre domande, noi ci rivolgiamo anche al sottosegretario per le Antichità e Belle Arti. Che provvedimenti egli ha presi contro chi a Monza ha l'obbligo di custodire sul serio la Corona ferrea? Ultima domanda: poichè la Corona ferrea è la corona dei re d'Italia, è stato ottenuto il permesso del nostro Re, il permesso " della Corona? "

N. B. Abbiamo comunicato questo nostro Commento, in bozza, a Luigi Siciliani, sottosegretario per le B. A. Egli ha con esemplare prontezza provveduto a che la "corona ferrea" fosse esclusa dai premii del Circuito di Monza. DEDALO è lieto di porgergli la sua lode cordiale per questo atto di dignità e di fermezza.

PALAZZO PITTI, tre anni dopo la lettera del Re che lo restituiva al Demanio, avrebbe finalmente trovato il suo uso e destino. Il 7 d'agosto la seconda sezione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti s'è apposta radunata in Firenze, ha visitato per lungo e per largo il palazzo, e di pieno accordo con la Direzione Generale e con la Sovrintendenza alle gallerie toscane ha votato un ordine del giorno con cui si stabilisce: " che al piano terreno del Palazzo Pitti, in continuazione alla attuale galleria degli Argenti, siano raccolte le gemme, oreficerie, ambre, avori, cristalli di rocca, ora divisi fra la galleria degli Uffizi, il Palazzo Pitti ed il Museo Nazionale di Firenze, aggiungendovi gli oggetti preziosi testè restituiti dall'Austria, in modo da ricostituire, offrendo sene finalmente la opportunità, il finora disperso tesoro mediceo lorenese; che in altre stanze di quel piano e nell'ammezzato fra il piano terreno e il piano dov'è la galleria Palatina, trovino luogo la raccolta di porcellane, già appartenente al Palazzo, e la raccolta di stoffe prima esposta al secondo piano del palazzo della Crocetta, con altri nuclei già esistenti in Musei della Città; che all'ampliamento della galleria Palatina sia destinato il quartiere al primo piano detto del Volterrano, il quale fino al 1860 circa fece parte della Galleria stessa; che il primo piano del Palazzo sia arredato con mobili, quadri, arazzi, statue, bronzi, sopramobili, ecc. in modo da costituire, se non un vero e proprio museo, almeno una serie di stanze riccamente e degnamente arredate con mobili adatti, scelti fra i migliori di quelli già esistenti nel Palazzo e nelle Ville di Castello, Petraia e Poggio a Cajano, eliminando le intrusioni di mobili moderni di cattivo gusto che in passato lo deturpavano; che nelle stesse sale trovino luogo anche gli arazzi ora tolti dal Museo della Crocetta, in modo che tutto il quartiere possa anche in occasioni solenni servire come appartamento di rappresentanza per il Sovrano; che nel secondo piano del Palazzo, destinandosi l'ala verso Porta Romana ad ampliamento del quartiere di residenza del Sovrano, già assegnato nel Palazzetto della Meridiana, si studi nelle rimanenti stanze la sistemazione della Galleria d'Arte Moderna; che la raccolta degli autoritratti, che è strettamente legata alla storia e alla rinomanza della Galleria degli Uffizi, ritorni a quella Galleria e sia collocata nelle stanze in fine al terzo corridoio, secondo il progetto presentato nel 1918 dalla Direzione delle Gallerie ".

Infine il Consiglio Superiore ha raccomandato al Ministero della Pubblica Istruzione che il Giardino di Boboli, recentemente passato in consegna al Ministero stesso, sia mantenuto intatto nella sua integrità e per la custodia e manutenzione sia, com'è logico e necessario, sollecitamente affidato alla R. Sopraintendenza alle Gallerie, cui spetta la custodia e manutenzione del Palazzo Pitti, il quale col Giardino di Boboli forma da secoli un tutto indivisibile.

Questi voti sono stati subito accolti dal Sottosegretario alle Belle Arti, onorevole Luigi Siciliani. I lavori potrebbero cominciare a fin d'anno, appena la Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, la Mostra della Legatura del Libro, la Mostra degli illustratori del libro avranno lasciato vuote le sale che adesso occupano. Le spese non dovrebbero essere ingenti. Potranno man mano gravare sul bilancio ordinario, salvo per quel che riguarda la costruzione delle sale per gli autoritratti da costruire o da adattare dietro la Loggia dei Lanzi, e della scala che dovrebbe condurre a quelle sale e che servirebbe anche da uscita ai visitatori della Galleria degli Uffizi, senza obbligarli come adesso avviene a rifare i tre lunghi corridoi sul Loggiato per ritrovare proprio la porta da dove sono entrati.

Luigi Siciliani ha subito un bel còmpito cui legare il suo nome; nè dovrebbe essere finalmente tanto difficile convincere il Ministro del Tesoro che i danari che si spendono nel creare, arricchire, riordinare gallerie e musei sono in Italia danari collocati al cento per dieci. Ma d'arte chi s'occupa più in Parlamento da quando è stata affidata a un Sottosegretariato perchè se ne occupi lui e non si disturbi più il governo con siffatte frivolezze?

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici, Gerente responsabile.

THE UNIVERSITY OF TEXAS
3 8198 317 946 901

VT VEHE
MENTER
ARDEAT